



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Literatura

**Los marginados ocupan el escenario.
Freidel y la crítica al teatro colombiano en
«*Hamlet en este país de ratas retóricas*»**

**Informe para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura**

VALENTINA ISISDORA CÁRDENAS VALLEJOS

Profesora Guía: Carolina Brncić Becker

Seminario de Grado “Shakespeare y su recepción en la dramaturgia
latinoamericana actual”

Santiago, 2021

Agradecimientos.

Quiero agradecer a las mujeres que han formado parte de mi vida, amigas y compañeras, fuente de inspiración infinita para seguir creciendo, formándose, preguntándose cosas. A Madeleine Sepúlveda, por tantas cosas que tienen que ver contigo y de las que surgen a partir de nosotras; a Vanesa Bustamante, por tomarme de la mano siempre; a Vanesa Cariz, por el cariño fraterno; a Carolina Ramírez, por el apoyo y la guía; a Agustina Carvajal, por las risas en la miseria; a Antonia Vivanco, por enseñarme tantas cosas y criticarme tantas más. Fueron ellas quienes me acompañaron y guiaron en medio del pánico y los porrazos en momentos difíciles que, como olas, golpearon.

Además, quiero agradecer a todes quienes me han apoyado y sostenido en la construcción de esta investigación, a Manuel Pinto, Alessandra Yáñez y Felipe Morales por conocernos y compartir desde el conocimiento, las discusiones, el humor, el cuidado, el afecto y las heridas. Especialmente agradezco a la profesora Carolina Brncić, quién no solo guió esta investigación, sino también mi formación académica durante la carrera. El crecimiento en compañías es dicha, y la mía es extensa.

A mi hermano y amigas/es/os, quienes me acompañaron, soportaron y, sobre todo (sobre)pensaron conmigo cuestiones que no deberían pensarse tanto, despertando contradicciones, complejos, dudas y misterios.

“El teatro es poesía que se sale
del libro para hacerse humana”.
Federico García Lorca

Índice

I.	Introducción.....	5
II.	Primer capítulo. Teatro renacentista inglés: teatros audiencias y dramaturgos.....	7
	1. Teatro Renacentista.....	9
	1.1. La figura del dramaturgo.....	11
	1.2. Sustratos para dramas históricos y tragedias.....	12
	2. Función del teatro.....	12
	2.1. <i>Play within the play</i>	14
	2.2. <i>Role playing within the role</i>	15
	3. <i>The Tragedy of Hamlet. Prince of Denmark</i>	16
	3.1. Reflexiones metadramáticas y metateatrales.....	18
III.	Segundo capítulo. Freidel: marginalidad, poética y crítica.....	25
	1. Conflicto armado.....	25
	1.1. Teatro colombiano 80.....	27
	1.2. Canon de la sinrazón.....	30
	2. José Manuel Freidel.....	33
	2.1. Antecedentes biográficos.....	33
	2.2. Poética.....	34
	3. Análisis de <i>Hamlet en este país de las ratas retóricas</i>	36
	3.1. Argumento.....	36
	3.2. Relación Intertextual.....	37
	3.3. Crítica y reflexiones sobre el quehacer teatral.....	41
IV.	Conclusiones.....	44
V.	Bibliografía.....	45

I. Introducción.

En la siguiente investigación realizaremos un ejercicio de análisis sobre la relación entre dos obras inscritas en momentos históricos y socioculturales completamente distantes y diferentes. En primer orden abordaremos *The Tragedy of Hamlet. The Prince of Denmark* (1603), una obra del teatro isabelino escrita por William Shakespeare, la que pertenece a la Inglaterra Renacentista del siglo XV. En segundo orden estudiaremos *Hamlet en este país de ratas retóricas* (1985) escrita por el dramaturgo colombiano José Manuel Freidel, que pretende ofrecer un nuevo modo de hacer teatro que responda a las particularidades contextuales.

Creemos que el ejercicio de contraste es motivado por la relación intertextual que establece la obra colombiana con la renacentista inglesa, puesto en los términos que plantea Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), como “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, e idénticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Esto, porque la obra colombiana inserta y/o alude a elementos específicos de la obra shakespeariana para criticar y reflexionar sobre el efectismo de los clásicos respecto de los contextos contemporáneos, abriendo la pregunta: ¿qué pueden decir los clásicos del y en el conflicto armado? Mas no se limita a esa relación, también alude a otros elementos presentes en el inconsciente colectivo colombiano para discutir el quehacer teatral a través de lo que el propio autor entiende como el ‘canon de la sinrazón’.

Nuestra investigación busca despejar dicha propuesta teatral. Para ello analizaremos el contexto del teatro isabelino a fin de comprender el modelo paradigmático propuesto en *Hamlet* de Shakespeare inscrito en su contexto específico, enfocándonos específicamente en las variables que condicionan la escritura dramática. Realizamos el análisis bajo la noción de la ‘reflexividad dramática’ planteada por Jaime Pérez quien, siguiendo a Brncić, plantea que las estrategias pragmáticas –metadramáticas y metateatrales– generan una reflexión crítica en el destinatario sobre la naturaleza e identidad del contexto en el que se sitúa, así como de las condiciones, modalidades y formas en que la realidad empírica se sustenta y organiza (40)¹. En ese sentido, la configuración del contexto en el que la obra shakespeariana se inscribe es fundamental para comprender la reflexión que plantea el dramaturgo inglés.

¹ Citada desde el proyecto FONDECYT N °11130269, Dra. Brncić, Carolina. *Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno*.

Para estos efectos, ahondaremos en el estudio del ejercicio metadramático bajo el marco conceptual que ofrece el crítico Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986), asimismo nos centraremos en los recursos metadramáticos que describe, específicamente a *the play within the play* y *the role playing within the role* que analizaremos en *Hamlet*.

En el segundo capítulo, ahondaremos en el contexto sociocultural de Colombia, específicamente en el teatro en la década del 80' donde José Manuel Freidel tuvo su principal actividad teatral como fundador y dramaturgo del Teatro Fanfarria, a la vez que director de la Escuela Popular de Arte (E.P.A.) y del grupo de proyección de la Universidad Nacional, selección Medellín. Profundizaremos en las corrientes teatrales predominantes con las que discute directamente, siendo estas el teatro de creación colectiva y el teatro de vanguardia a las que tilda de “ratas retóricas”, por emplear artificios rebuscados inútiles con el objetivo del efectismo teatral que debiese retratar la realidad colombiana. En la misma línea, abordaremos en profundidad su poética destacando elementos significativos, tales como el lenguaje, la tendencia a utilizar personajes marginales y, específicamente, femeninos, así como el ambiente dotado de violencia bélica. Joe Broderick la describe a la conjugación anterior como un ‘submundo’ por su enfoque en las realidades marginadas. Ello con el interés de consolidar la propuesta teatral y la implicancia de la crítica que deja.

A partir de lo anterior podemos desprender dos aristas que coexisten en *Hamlet en este país de las ratas retóricas*, en primer lugar, su reflexión y crítica sobre los clásicos y su recepción, visto ya desde el título en la alusión a la paradigmática tragedia y a la idea instalada sobre la condición impoluta de los clásicos, alegando la incapacidad de los colombianos para adaptar y representar las condiciones en las que se encuentra Colombia. En segundo lugar, cuestiona y ridiculiza las tendencias teatrales presentes en su época, porque emplean el lenguaje de forma rebuscada y artificiosa, generando con ello obras superficiales, reaccionarias y efímeras en su impacto y repercusión. Hace énfasis en el uso del lenguaje, puesto que es un elemento articulador de la historia, pero además en su construcción se expone la identidad de los personajes.

II. Primer Capítulo. El teatro renacentista inglés: teatros, audiencias y dramaturgos

La profesionalización del teatro isabelino comenzó, en parte, gracias a un decreto publicado en 1527 por Enrique VIII, el que buscaba, según explica Kermode, “castigar cumplidamente a los «maleantes, vagabundos y mendigos recalcitrantes», un grupo que incluía a «todos los acróbatas, domadores de osos, actores vulgares de interludios (...) no pertenecientes a ningún barón de este reino.» (El tiempo de Shakespeare 12) Más tarde, en 1571, se aprobó una ley que permitía a los nobles financiar compañías de corte privado. Lo anterior se debe principalmente al desprecio generalizado hacia los hombres del teatro en compañías itinerantes, quienes montaban espectáculos en calles y plazas generando aglomeraciones que interrumpían el orden público; desprecio que continuará, incluso, durante toda la carrera de William Shakespeare.

A raíz de la proclamación del decreto, el ayuntamiento no solo tenía la jurisdicción de perseguir y castigar a las compañías itinerantes, sino que también castigaba a las compañías establecidas que realizaban presentaciones públicas debido al desorden que generaban. Kermode señala que “las autoridades municipales estaban contra ellos [hombres de teatro], no solo por su desconfianza puritana hacia el teatro, sino también porque a veces tenían que ocuparse de públicos tumultuosos y de las congestiones de tráfico fuera de los teatros” (11). Por ello se solía fingir, “que el trabajo de las compañías con licencia consistía en hacer funciones por órdenes de la corte; sus actividades fuera de este contexto se consideraban oficialmente ensayos.” (11)

Las condiciones antes descritas impulsaron a que los hombres de teatro establecieran compañías que estuviesen amparadas por un duque o conde, idealmente de alto rango en la corte, para patrocinarlos y protegerlos de las acusaciones de vagabundeo y la persecución del ayuntamiento de Londres. Por otro lado, estos últimos además se encargaron de la construcción de teatros al margen de la jurisprudencia del ayuntamiento en la ribera del río Támesis, una de las zonas más conflictivas de Londres, compartiendo vereda con prostíbulos y *clubs* de peleas de gallos u osos. Lo anterior se debe, precisamente, por la falta de presencia del ayuntamiento, sobre todo cerca de los pozos y los burdeles. Gracias a los diferentes tipos de diversión que ofrecía la orilla sur de Londres, la población que concurría a la zona, y por tanto al teatro, no sólo pertenecía a la élite, sino también a los estratos sociales marginales en un barrio donde deambulaban marineros, prostitutas y ladrones, siempre y cuando pagaran el precio de entrada. Esto imprime el sello particular del teatro inglés: comercial, ni de élite, ni popular, sino un teatro semicircular, al lado del río Támesis, con un público heterogéneo

que impele a dramaturgos a adaptarse aplicando un registro variado², o bien, mezclando elementos pertenecientes a distintos géneros –tragedia y comedia–, entre otros recursos, en un intento por responder a las expectativas y divertir al público diverso.

Otra figura de autoridad que delimita el ejercicio teatral de la época es la del *maestre* de espectáculos a quién las compañías, específicamente los dramaturgos y quienes decían desempeñar ese rol en las compañías, debían presentar sus folios y textos para ser aprobados antes de la presentación. Este cargo era desempeñado por Edmundo Tilney en los tiempos de Shakespeare, quien tenía el poder y la obligación, según la cita que utiliza Kermode, de:

Avisar, ordenar y designar en todos los lugares de este nuestro reino de Inglaterra, tanto dentro como fuera de las franquicias y libertades, a todos y cada uno de los actores, con sus escritores de dramas, pertenecientes a cualquier noble y otro particular, que se atribuyan el nombre o nombres o ejerzan la facultad de dramaturgo o actores de comedias, tragedias, interludios o cualquier otro tipo de espectáculo, de vez en cuando y en toda ocasión, que comparezcan ante él con todas las mencionadas obras, tragedias, comedias o espectáculos que tengan preparadas o se propongan preparar[...] (70)

El *maestre* de espectáculos elegía las obras que se representarían en la corte y además las censuraba, así como también concedía licencias a los teatros³. Kermode agrega que “Tilney tenía derecho a encerrar a los que no cumplieran hasta que considerara que habían sido suficientemente castigados. Desde luego, esto era censura; y de vez en cuando se ejercían los poderes oficiales” (70). Sin embargo, toda la potestad quedaba a juicio personal del *maestre* de espectáculo y era éste quien defendía a las compañías frente a las autoridades municipales, razón por la que a los miembros de las compañías no les interesaba ganarse su enemistad. Lo anterior propiciaba, por ejemplo, que las compañías, una vez que obtuvieron sus respectivas licencias, pudieran realizar presentaciones en los teatros públicos considerados oficialmente como ensayos de las funciones que se hacían por órdenes de la corte, y así estuvieran protegidas de las autoridades del ayuntamiento.

² Esto se muestra en el uso del verso libre como mecanismo flexible para representar las diferencias de registro entre personajes de la corte y otros, para una representación de mayor naturalidad a la vez que genere más afectación. Además de la conjugación entre un registro elevado de corte filosófico con el doble sentido, la vulgaridad, el chiste y las obscenidades.

³ La importancia de la figura del *maestre* de espectáculos se puede apreciar en la figura de Filóstrato en *Sueño de una noche de verano*.

Aquello propicia que, como menciona Hunter, “en la época de la obra de Shakespeare había en Londres un teatro profesional bien establecido, con un repertorio considerable y una técnica sofisticada para expresar los matices de la experiencia individual”.⁴

Estas compañías profesionales desplegaron su quehacer en tres emplazamientos teatrales diferentes: los teatros de corte, privados y públicos. Varios aspectos distinguen a cada uno. En primer lugar, el aspecto arquitectónico y su relación con las herramientas teatrales que están a disposición de las compañías para la representación. En el caso del teatro de corte estaba ubicado al interior del castillo o residencia nobiliaria, siendo una habitación diseñada con todos los artefactos que propician el efectismo teatral. El teatro privado era una construcción específicamente destinada para la representación teatral –hubo algunos casos en que edificaciones previas como el monasterio de *Blackfriars* se adaptaron para la representación teatral–, con techo cerrado y cómodo para las y los espectadores, sin embargo, contaba con una menor capacidad de artefactos dispuestos para la representación en comparación con el teatro de la corte. En cambio, los edificios de los teatros públicos eran construcciones dispuestas de forma circular, el escenario era una tarima semicircular que se conectaba de forma más directa con las y los espectadores y los envuelve en una particular disposición que facilitaba que los límites entre la ficción y la realidad se mezclaran. Pérez describe The Globe como:

(...) un cilindro de madera de aproximadamente treinta metros de diámetro que alberga un gran patio interior con capacidad para tres mil espectadores, sin techo, abierto al cielo, y unas galerías para otros espectadores más dispuestos en tres plantas superpuestas. (...). Así, cuando el espectador entraba en el recinto, se encontraba con un espacio envolvente, nivelador de las clases sociales y que establecía una compleja imbricación entre su propia realidad teatralizada y la ficción de la acción dramática. (79).

Kermode, por su parte, agrega:

La plataforma, o escenario principal, se adentraba en el patio. Detrás estaba la *tiring-house* o saloncillo de descanso para los actores, con un tarras –una galería empotrada– entre ella y el escenario. Sobre el escenario había un tejadillo conocido como ‘cielo’, decorado con estrellas y sostenido por dos columnas, que a veces hacían la función de árboles. Este nuevo escenario tenía además un escotillón y maquinaria para bajar objetos o personas al escenario. (122)

Otra de las diferencias que distinguen los tipos de teatro corresponde a las y los asistentes. Mientras el teatro de corte estaba reservado exclusivamente a la corte y sus invitadas e invitados, los

⁴ Citado en Kermode, Frank. *El tiempo de Shakespeare*. trad. Juan Manuel Ibeas, Debate, 2005, España p. 86

teatros públicos y privados solo solicitaban el pago de la entrada a bajo costo. Kermode explica que, en el caso del teatro público, había que pagar un penique por la entrada, un precio que daba derecho a estar de pie en el patio. Por un penique más se tenía acceso a una galería, y por más dinero se podía tener un asiento. La gente más distinguida se sentaba en la Sala de Señores, que costaba mucho más. Los precios de las entradas, a pesar de la inflación, se habían mantenido constantes durante los años de historia del teatro metropolitano (122). En el caso particular de The Globe, se llegaba a llenar con un aforo de 3.000 espectadores. Podemos apostar a que 2.700 de ellos no eran estudiantes, ni el tipo de público en el que pensaba Gabriel Harvey cuando comentó que *Hamlet* era una obra “para gustar a los más intelectuales”. Tenía que gustar a otros que no se ajustaban a esa descripción (85). Lo anterior implicó que este teatro debía incorporar argumentos y efectos que atrajeran al heterogéneo público que asistía.

La clasificación anterior no permeó los folios y textos que los dramaturgos o poetas habían desarrollado para su presentación, sino más bien los textos se adaptaron de acuerdo con el rendimiento del edificio teatral y las herramientas a disposición. Aun así, las mismas obras se montaban en cada escenario, lo que implica que las mismas discusiones, reflexiones, tensiones y críticas se exponían tanto a la audiencia popular, como a la élite y a la corte.

El teatro incorporó una capacidad articuladora de las discusiones que se estaban desarrollando en una sociedad atravesada por un período de crisis y de constantes cambios paulatinos. Esto, conjugado con la heterogeneidad del público, permitió el desarrollo de un escenario donde el teatro jugó un papel fundamental como espacio de difusión, reflexión y ensayo de proyectos de mundo. Jaime Pérez señala que:

El teatro se convirtió en el epicentro de la vida social, con un rol central como cohesionador de una nueva cultura inglesa. Es un teatro de militancia con la causa protestante, pero para nada servicial, sino también es un arte subversivo; tensiona, cuestiona, problematiza, parodia y escenifica las complejas situaciones históricas que le dieron vida. (79)

Debido al crecimiento exponencial de nuevos mercados, así como a los desarrollos industriales que estaba experimentando Inglaterra, se generó un escenario en el cual el teatro tuvo la oportunidad de transformarse en un nuevo tipo de negocio. Londres funcionaba como centro comercial y financiero tomando cada vez más relevancia, lo que fue potenciado durante el reinado de Isabel I. Dicho escenario propició, por ejemplo, la profesionalización actoral, además de la forma de organización de las compañías teatrales, las que se aglutinaron en torno a dos aspectos: teatro de

camaradería –un conjunto de actores formaba una compañía– y el ‘primer actor’, quién recibía más dinero, porque a través de éste se construía el prestigio de la compañía. Kermode señala:

El desarrollo comercial del teatro fue una señal más de que el mundo regulado por la liturgia estaba dejando paso a un mundo más preocupado por el capital y el trabajo, un mundo en el que el tiempo mismo poseía una cualidad diferente. «Los ritmos de la liturgia –escribe Duffy– eran los ritmos de la vida misma.» Los ritmos del trabajo y del placer reflejaban las rutinas de la liturgia y la oración. (20-1)

Al mismo tiempo, esta organización capital de la actividad teatral incluyó a los poetas y artistas, quienes buscaron el amparo en las compañías de teatro en pos no sólo de protección, sino – y principalmente– de sustento económico: gracias a la alta demanda de las obras, los teatros londinenses generaron un servicio tan rentable que ofrecían sueldo por la labor de dramaturgo a los poetas, trabajando con prisas y en colaboración. Así, los poetas escribían las obras entre varios o retomaban ideas expuestas en otras obras que exponía algún colega para replantear o criticar la representación allí expuesta. Según Kermode no será extraño encontrar folios en los que cada escena tendría una autoría diferente.

No era trabajo sencillo, ya que debían desempeñar gran agilidad y celeridad en el trabajo escritural de las obras dramáticas, así como una impecable habilidad para lograr agradar a un público diverso con sus respectivos intereses, a la vez que esquivar la censura del *maestre* de espectáculos, sorteada a través del eclecticismo, la que fue utilizada como estrategia central por los dramaturgos, debido al uso de la distancia espacial y la distancia temporal que permitía sortear la censura política-religiosa. Asimismo, el dramaturgo tenía en consideración tanto al teatro como al patrón frente al que se representaba una obra, aun cuando, como mencionamos anteriormente, los textos se montaban indistintamente en los diferentes teatros.

A estas variables que condicionaban la escritura de los dramaturgos, se sumaba un último aspecto relevante, la consideración de los actores que encarnaban los roles más relevantes, poniendo de manifiesto la impostura particular que exigía la interpretación del rol, que devino en su profesionalización, tanto en los papeles serios y trágicos como en los cómicos.

[Shakespeare] Escribía pensando en miembros concretos de la compañía. Es casi seguro que escribió para Burbage los grandes papeles trágicos: *Hamlet*, *Otelo*, *Lear*, *Timón*, *Coriolano*. (...) los accionistas sustituyeron a Kempe por Robert Armin, un cómico más sutil e inteligente, que poco después interpretaría a Feste en *Noche de Epifanía* y al Bufón de *El rey Lear*. No es

descabellado conjeturar que si Armin no se hubiera incorporado a la compañía, estos papeles podrían no existir en la forma que conocemos. (119 – 20)

Los argumentos, además, constituían un aspecto fundamental, así como los modos para ensamblar las acciones y efectos que se buscaba generar. Al respecto, cabe señalar que una de las razones por las que el teatro renacentista inglés se distancia de sus colegas italianos y españoles se debe a que realizaban el ejercicio dramático sin seguir poéticas que normen los géneros más allá de algunas convenciones consensuadas por la práctica común. Por ello, los dramaturgos se permitían diferentes licencias, entre ellas, la libertad frente a los modelos, así como la mezcla de géneros como mecanismo de deleite. Respecto a ello, Kermode señala:

Tenías que gustar a otros que no se ajustaban a esa descripción [intelectuales]. Por consiguiente, el respeto a los antecedentes clásicos -Ovidio, Séneca, Plauto- tenía que combinarse con contar una buena historia; y los dramaturgos, que valoraban su libertad tanto como su obligación, prescindían de estos augustos precedentes siempre que les parecía conveniente hacerlo (...) A la gente no le importaban mucho las estrictas normas del decoro. Lo que importaba era el poder del lenguaje para deleitar, fueran cuales fueran las circunstancias dramáticas. (85- 86)

En definitiva, la materialidad, el contenido y las reflexiones de cada obra no variaban de emplazamiento en emplazamiento físico, sino que se adaptaban de acuerdo con el público al que se dirigían, a la vez que articulaban los diferentes personajes hacia determinados actores de la compañía para la que escribían los guiones o *scripts*. En ellos, además, se realizan argumentos poco novedosos, pero que fascinan en su tratamiento, haciendo una mezcla entre los géneros del teatro.

En el caso de las tragedias, específicamente priman dos grandes sustratos: por un lado, la historia anglosajona, es decir, Inglaterra, Escocia y Dinamarca, pero cuando la censura se volvió más dura proliferaron las obras de sustrato romano, siendo los principales exponentes Séneca con el tópico de la venganza, Cicerón con el modelo de la nobilitas, y Plutarco con argumentos mítico-históricos, entre otros. Como señala Heinemann “el pasado ofrecía al dramaturgo y al espectador poderosas lecciones políticas para el presente” (17), por lo que las distancias espaciales y temporales permitían un grado de reflexión mayor en el espectador al ver la representación de hechos ocurridos en otros tiempos a la vez que visualizaba y reflexionaba sobre hechos que le eran contemporáneos.

El teatro renacentista inglés tiene la capacidad y además se hace del rol de cuestionar y tensionar las ideas que circulan en la sociedad, tanto filosóficas como literarias y políticas, buscando

una injerencia en la vida social a través de la reflexión. Integra la dimensión social, política y la literaria-teatral volviéndose un espacio de debate y discusión de las ideas, de los discursos contemporáneos, a la vez que de las ideas heredadas desde la diversidad de fuentes que entrarán de manera explícita o implícita en las obras.

Para el caso que nos interesa, *Hamlet*, mencionaremos esas fuentes más adelante. Por ahora, nos parece necesario enfatizar que la mayor parte de los argumentos de las obras renacentistas no son originales –en un sentido moderno y contemporáneo– ni tienen la intención de serlo, sino que se muestran como trabajos de reelaboración de una historia ya conocida por el público. Por ello, este teatro se caracteriza por elaborar obras tomando diferentes fuentes para motivar la reflexión sobre el contexto, acogiendo ideas, discusiones, problemáticas, tensiones y/o proyectos de mundo desde los diferentes referentes. Así, esta escritura dramática se caracteriza por fundir las “materias primas” y con ellas elabora una pieza novedosa en su tratamiento, motivando la circulación de ideas en el público.

Al mismo tiempo, la escritura dramática fue entendida por todos los dramaturgos de la época como un ejercicio de discusión, debido a que los mismos autores iban a ver las obras de sus colegas, con el fin de ver qué efecto tenían en el público, pero también por la potencialidad que existía en cada obra de ser tomada –total o parcialmente– y ser reformulada para plantear una crítica respecto a las reflexiones expuestas. En ese sentido, hay una permanente adaptación de los argumentos, ejercicio heredado desde la Edad Media. La idea de originalidad entonces no estriba en presentar argumentos novedosos, sino en la capacidad de moldear y transformar un material preexistente, por ello se consideraba más ingenioso a quién lograra hacer un mejor ensamble de los recursos, una mejor variación.

A partir de lo anterior, gran parte de dicha práctica se funda en un constante ejercicio de intertextualidad, donde los dramaturgos versionan todo tipo de fuentes –históricas, literarias, dramáticas, teológicas, filosóficas– antiguas y contemporáneas a través de citas, alusiones, parodias, parafraseo, entre otros, con la finalidad de situarse en una discusión más amplia en torno a los temas y problemas que son de interés para la diversa audiencia. Esta discusión deriva, también, en una concepción de la escritura dramática como una metapoética, ya que frente a la ausencia de poéticas normativas que estén prescribiendo cómo debe ser una comedia, una tragedia, un drama histórico, son los modelos antiguos, pero sobre todo las distintas variaciones que concurren en el teatro, las que van moldeando la definición de los géneros. En este sentido, las reflexiones de Sir Philip Sydney en *An Apology for Poetry* en su “definición” de la tragedia, tienen menos que ver con las reglas y

convenciones literarias y dramáticas que con el efecto en las y los espectadores. Así, la tragedia pretende advertir a los gobernantes sobre convertirse en tiranos, y enseña la incertidumbre del mundo y los tiempos, como también resalta la debilidad de las premisas desde las que el mundo está construido:

And much less of the high and excellent tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that with stirring the affects of admiration and commiseration teacheth the uncertainty of this world, and upon weak foundation gilden roof are builded that maketh us know: *quid spectra saevus duro imperio regit timet timentes; metus in auctorem redit.* (Sydney 127).

En ese sentido, la tragedia es un género que da cuenta de las ansiedades y de la ambigüedad de su época. Por ello, no sólo es el Rey el protagonista, sino que también el destinatario ideal, junto con toda la corte, incentivando la reflexión respecto del ejercicio del poder desde representaciones que plasmarán los límites y los alcances de la acción política. Así, entonces, el teatro desde la tragedia estaría cuestionando el poder con ribetes absolutistas y tiránicos, al tiempo que modelando y modulando formas de actuar a través de la reflexión que busca en el espectador.

Una de las formas en que se busca esta reflexión es fomentando la capacidad de “ver doble” que, para Richard Hornby, consiste en que el espectador reconozca que se está en un teatro y pueda aplicar el conocimiento que ve en la ilusión dramática a su realidad. Dimensión que Bruce Wilshire también reconoce:

We sit in the theatre. And as we sit there we can see what the characters –and we– are ordinarily too absorbed to see outside the theatre, namely that our lives are a function of absorbed concern in things and people and a function of all the assumptions and prejudices that govern this concern. (243)

Esta capacidad de ver doble y estar conscientes de que lo que vemos es una ficción evita la simple identificación y la absorción de nuestra reflexión o, en palabras de Brent M. Cohen:

Instead of losing ourselves in the ecstasies of sympathetic identification, we remain possessed of our consciousness, or, in the synonymous Renaissance phrase used by Hamlet, caught by our «conscience». (227)

Los dramaturgos renacentistas ingleses se caracterizaron por enfatizar esta capacidad de ver doble a través de uno de los recursos metadramáticos más recurrentes: *the play within the play* (obra

dentro de la obra). La función esencial de este recurso es que el espectador reconozca la duplicidad y la complejidad del modo de construcción de la acción dramática, ya sea a través de obras dentro de obras, representaciones dentro de obras o ceremonias dentro de obras. Para Hornby, este recurso se presentaría en dos variantes diferentes, por un lado la *inset type*, referida a una obra incrustada, siendo ésta una representación secundaria aparte de la acción principal, pero con diferentes grados de relación entre ambas, como en el caso de “La Ratonera” en *Hamlet*. Por otro lado, está la *framed type* o enmarcada, en la cual la obra interna es primaria y la otra es una estrategia de marco, como por ejemplo en *La fierecilla domada*. (Hornby 33). En ambos tipos, el recurso busca generar que el espectador se plantee una reflexión sobre la obra misma, pero además, y más importante incluso, sobre su propia realidad. Así, de acuerdo con Pérez:

(...) el drama y el teatro se valen de estrategias (...) para hacer un movimiento hacia el drama y el teatro mismos, pero luego abriéndose necesariamente hacia su contexto de producción en tanto que se han enfatizado las similitudes del drama y la vida, así como también la forma en la que el teatro ha penetrado en el modo de concebir y pensar la realidad. (51)

Del mismo modo, otro recurso metadramático utilizado en el teatro renacentista inglés es *the role within the role* (rol dentro de un rol), el que ocurre “when a character for some reason takes on a role that is different from his usual self” (Hornby 67), y es descrito por el autor como un excelente medio para delinear personajes, mostrando no solo quién es la figura dramática, sino también lo que quisiera ser. Cuando un dramaturgo representa a un personaje que está a la vez interpretando un rol, a menudo sugiere que, irónicamente, el rol es más cercano al verdadero *self* del personaje que su personalidad cotidiana, como en el caso de la locura fingida de Hamlet (Hornby 67). Dicha relación establece una situación especial en la que se supera la usual exploración de roles específicos para exponer la naturaleza del rol en sí mismo (Hornby 72). Así, a través de este recurso se explora la identidad del ser humano en sí misma, entendiendo que ésta es limitada por la realidad o, más bien, por las estructuras y normas sociales constituidas en sus respectivos momentos.

Lo anterior implica extensas reflexiones y/o discusiones respecto de la relación identidad-sociedad, ya que durante nuestro desarrollo y formación como individuos se establecen límites y definiciones respecto de nuestra propia identidad bajo parámetros y expectativas sociales, las que en su mayoría son dadas y no elegidas⁵. Según Hornby, “the theatrical efficacy of role playing within the role is the result of its reminding us that all human roles are relative, that identities are learned

⁵ Cuestiones tales como la identidad de género y, por consecuencia, el rol dentro de la sociedad, son ejemplo de ello, al utilizar este recurso se dramatiza qué significa ser hombre, mujer, un adulto, un trabajador, un padre o una madre, etc., en definitiva, qué son los roles que operan dentro de la propia sociedad.

rather than innate.” (72). Es decir, a través de la interpretación de un rol por parte de un personaje se ofrece una ventana de observación al espectador sobre lo que implican los roles determinados, pero además la artificialidad de los mismos, su carácter superficial y su potencia de máscara para obtener objetivos claros.

Este recurso ofrece una tercera dimensión que Hornby identifica como metadramática y que atañe al ámbito teatral: “a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor” (Hornby 70)⁶, cuestión que explicita la artificialidad de la obra, pero además reflexiona sobre los roles, su naturaleza, su capacidad y sus características, así como la veracidad de los mismos, incluso en la cotidianidad. Es decir, plantea la pregunta respecto de si un personaje puede interpretar un rol de forma verosímil, porqué entonces los roles de la sociedad no podrían contar con cierta cuota de artificialidad. Así, esta representación refracta la reflexión en torno a los roles presentes en la sociedad.

A role playing within the role se despliega de tres formas distintas: voluntario, involuntario y alegórico. Por motivos de interés en nuestra investigación sólo nos centraremos en el voluntario, el que refiere a cuando un personaje consciente y voluntariamente toma un rol diferente de su *self* ordinario con el propósito de lograr un objetivo claro (Hornby 73). Identificamos que el protagonista homónimo de la obra shakespeariana *Hamlet* opera de este modo, quién conscientemente altera su forma habitual de conducta como una interpretación, un ‘artificio’, para observar a su tío Claudio.

1. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark.

La obra de William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, no tiene una fecha de escritura definitiva. Algunos estiman que fue escrita en el año 1601, ya que según una entrada de James Robertes en el Register of the Stationers’ Company se señala que a la fecha del 26 de julio del 1602: “A booke called *the Revenge of Hamlett Prince [of] Denmarke* as yt was latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servantes”. (Register C, f.84v)⁷. Sin embargo, hay especulaciones que sostienen que el texto no logró su última edición sino hasta 1603, luego de que James I asumiera como Rey de Inglaterra y se proclamara el único patrocinador de la compañía antes llamada Lord Chamberlaine’s Men y que pasó a llamarse King’s Men. Esta hipótesis se fundamenta en que sería una obra que aborda la historia de un nuevo mandatario de un país vecino que da paso a un nuevo

⁶ Señalamos que Hornby identifica como metadramática porque es el vocabulario que el crítico utiliza, pero que podríamos calificar de ‘metateatral’ por cuanto atañe al plano de la representación y no del drama.

⁷ Véase, Robertes, James. *Stationers’ Register Online*. <https://stationersregister.online/entry/SRO4565>

régimen, haciendo hipotética referencia a James IV de Escocia tras asumir el trono de Inglaterra como James I, luego de la muerte de la reina Elizabeth I.

Retomando la idea de la creación como un ejercicio que recupera materias previas, Shakespeare construirá esta tragedia tomando motivos de tragedias romanas, Séneca en particular, a partir de un argumento central basado en una historia de venganza, con una clara inclinación por las tiranías, adulterios, incestos, parricidios y filicidios. En las tragedias senequianas sus héroes en conflicto son acompañados por un consejero o un confidente y comparten escena con fuerzas naturales, tanto dioses como furias, aspecto que posee una finalidad efectista: movilizar y dar razones para la venganza del personaje principal. En la *Tragedia de Hamlet* observamos cómo Shakespeare articula los elementos sobrenaturales en la presencia del fantasma de Hamlet padre, conjugado con el conflicto de la venganza y la crisis del protagonista quién es apoyado por su confidente, Horacio.

Del mismo modo, el dramaturgo utilizó fuentes histórico-literarias para el argumento de la obra, específicamente las crónicas de Francois de Belleforest –*Histoires tragiques*–, así como la de Saxo Dramaticus –*Gesta Danorum*–. Al mismo tiempo, toma tragedias contemporáneas como la obra de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, conocida obra isabelina que reformuló el género de venganza, la que contiene una gran cantidad de asesinatos e incluso una personificación de la venganza. Por ello es considerada por muchos como la primera obra madura del drama isabelino, siendo parodiada por dramaturgos como Marlowe, Ben Jonson y el propio Shakespeare. Algunos elementos de la obra de Kyd que se reelaboran en *Hamlet* son: el recurso de *the play within the play* para atrapar a un asesino y un fantasma con exigencias de venganza.

En *La Tragedia de Hamlet* el foco de la obra está puesto en los monólogos del protagonista, un recurso novedoso que aporta una nueva perspectiva sobre un argumento ya conocido que va a retratar un mundo, como el mismo personaje lo describe, “salido de sus goznes”. Algunas consideraciones, el estado de las cosas en Dinamarca, como señala Hamlet, está salido de sus goznes ante la posibilidad de que el actual Rey Claudio asesinara a Hamlet padre, cometiendo con ello doble crimen: regicidio y fratricidio, para casarse con su cuñada, la Reina Gertrudis, y asumir como cabeza del reino. Por ello, el nuevo orden que establece Claudio con su reinado está desquiciado, porque pervirtió el núcleo y cabeza de la sociedad. Con ello, el príncipe Hamlet planea y desarrolla una estrategia que le permita capturar la consciencia del Rey y que éste ofrezca una respuesta –afirmativa o negativa– respecto de la acusación del fantasma. Esto con el objetivo de continuar luego con la tarea de vengar la muerte de su padre.

Hacemos énfasis en el uso del monólogo en la obra, el que le ofrece a las y los espectadores una puesta introspectiva que les permite identificarse con el personaje y participar de sus conjeturas, motivando con ello la reflexión de ellas y ellos respecto del motivo de la venganza. Hamlet, enfrentado a la revelación del fantasma que dice ser su padre, con el aspecto del mismo, duda de su naturaleza y despliega la ficción, la ilusión de la interpretación ‘actuando’ como un *loco*, con el objeto de obtener alguna afirmación de lo dicho, una confesión que dé paso a la ‘acción’ que el espectador espera observar: la venganza. Esto configura una particular tragedia de venganza en la que el protagonista conjetura y motiva reflexiones acerca de la naturaleza de la acción en torno a la venganza –desde el propio género–, pero además sobre la acción como representación, desde la simulación, el artificio y el engaño.

Estas reflexiones son propiciadas a través del recurso *the role playing within the role*, estrategia que se explicita cuando Hamlet le señala a su amigo Horacio y los soldados que han visto el fantasma del Rey asesinado:

Here, as before, never, so help you mercy,/ How strange or odd soe'er I bear myself,/ As perchance hereafter shall think meet/ To put an antic disposition on,/ That you, at such time seeing me, never shall,/ With arms encumber'd thus, or this headshake,/ Or by pronouncing of some doubtful phrase,/ As 'Well, well, we know', or 'We could, and if we would,/ Or 'If we list to speak', or 'There be, an if they might',/ Or such ambiguous giving out to note/ That you know aught of me: this not to do,/ So grace and mercy at your most need help you, Swear.
(I.5.170 – 181)

Hamlet anticipa expresamente, tanto a los soldados y Horacio como al propio público, que ‘interpretará’ cambios de humor y una actitud errática, mas solo corresponde a una interpretación y requiere del compromiso de los presentes para sellar el efecto de la misma, así el resto de la corte, especialmente el Rey Claudio, no sospecharía del ardid. Como espectadores, sin embargo, entendemos que se trata solo de una interpretación ya que en los monólogos siguientes da cuenta de su consciencia habitual, no perturbada.

La personificación del príncipe errático es de fácil reconocimiento para el público inglés: interpreta al *fool*, figura de subversión del orden establecido. Tanto *the King* como *the fool* son figuras centrales dentro de la dramaturgia renacentista en general, y en las tragedias shakespearianas son personajes recurrentes, porque el primero es la figura que representa el orden en el entramado político, mientras que el segundo es el que aporta con otro tipo de sabiduría, con un conocimiento distinto

relacionado con el sentido común, la que se les niega a los personajes de gran poder, ya sea por un error o por una ignorancia dada por otras razones.

Ambos roles son reconocibles para el público no solo por la función que cumplen en la presentación del mundo dramático, sino además por el vestuario que los individualiza y que se presenta de manera dicotómica. *The King* con grandes y nobles ropajes que lo cubren completamente, adornado con la corona y empuñando el cetro como símbolos de poder; en cambio, *the fool* con una vestimenta apegada a su cuerpo, evidenciando la dimensión grotesca y corporal. Cabe agregar que en la mayoría de las obras de Shakespeare, el *fool* –loco, tonto, necio– se mezcla con la figura del bufón real –*court jester*– de vestimenta abigarrada y colorida que funciona como contrapunto de la figura de autoridad –es el caso de Feste en *Twelfth Night*, del *fool* (sin nombre propio) en *King Lear* o Touchstone en *As you like it*–.

En *Hamlet* no estamos en presencia del *jester* sino de un supuesto *fool* que no se individualiza o proyecta a través del vestuario sino a través de sus acciones y discursos; los diálogos que sostiene con el resto de la corte relacionan la interpretación con la figura heredada desde el teatro de la Edad Media. El príncipe divaga, pronuncia frases dudosas o incluso manifiesta un cambio repentino de parecer sin mediar explicación alguna para ello. La corona, es decir el Rey Claudio y la Reina Gertrudis, consideran que la razón de su desequilibrio radica en la muerte de su padre, el difunto Rey Hamlet; consideración que no está lejos de su realidad, por supuesto; el propio protagonista expresa su desprecio y aberración por el estado de las cosas en Dinamarca y en su propio hogar, tal como se extrae del siguiente monólogo:

[...] Fie on't ah fie! 'tis an unweeded garden,/ That grows to seed; things rank and gross in nature/ Possess it merely. That it should come to this!/ But two months dead: nay, not so much, not two:/ So excellent a king; that was, to this,/ Hyperion to satyr; so loving to my mother/ [...] Must I remember? Why, she would hang on him,/ As if increase of appetite had grown/ By what it fed on: and yet, within a month.../ [...] married to my uncle/ [...] within a month:/ Ere yet the salt of most unrighteous tears/ Had left flushing in her galled eyes,/ She married. O, most wicked speed, to post/ It is not nor it cannot come to good:/ But break, my heart; for I must hold my tongue. (I.2.136 – 158)

Podemos interpretar de aquello que utiliza el fidedigno sentimiento de asco y la perturbación que le genera la situación en la que se encuentra tanto la corona como Dinamarca para interpretar luego al *fool*, es más, frente a la pérdida de sentido del mundo es que se convierte a sí mismo en una proyección del estado de las cosas y por ello interpreta al *necio* específicamente. Todo

motivado por la sensación de responsabilidad que recae en él, la que expresa después de conversar con el fantasma de Hamlet padre y comprometerse a vengar su muerte:

The time is out of joint; O cursed spite,
That ever I was born to set it right! (I.5.189 – 190)

Lo anterior está en relación con el asombro que le genera al príncipe la interpretación que realiza el cómico sobre una pieza dramática que le es tan ajena –más adelante nos referiremos pronto a este pasaje–. Quiero retomar, en este momento, la conducta errática de Hamlet y su construcción del *fool*, específicamente en el segundo acto cuando sostiene un diálogo con Polonio, mientras se encontraba leyendo. En la conversación, Hamlet responde divagando, evasivo, disperso y se burla ingeniosamente del cortesano a lo que Polonio comenta:

[...] How pregnant sometimes his replies are! A happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of. [...] (II.2.210 – 213)

Más adelante, luego de haber cortejado apasionadamente a Orfelía, Hamlet la rechazará como a una desconocida y una mentirosa, fuente de desdichas, para luego acercarse nuevamente a ella durante la presentación de “La Ratonera” frente al Rey. Este actuar errático refuerza el rol de *fool* que está interpretando Hamlet, realizando un *role playing within the role*, en términos de Hornby, de corte voluntario que tiene un objetivo claro: crear una situación desde la cual concluir si el Rey Claudio es autor del crimen que se le acusa, necesario para confirmar la naturaleza del fantasma –entendiendo que desconfía de la naturaleza del espíritu y, por tanto, de los intereses que tenga respecto de las consecuencias–, dichas conclusiones le permitirán continuar con el curso natural de acción, es decir la venganza, de ser necesario.

A la llegada de la compañía de actores, Hamlet le solicita al primer actor que recite un fragmento, desde el que se desprende el siguiente soliloquio:

(...). Is it not monstrous that this player here, /But in a fiction, in a dream of passion, /Could force his soul so to his own conceit /That from her working all his visage wann'd, / Tears in his eyes, distraction in's aspect, / A broken voice, and his whole function suiting /With forms to his conceit? / and all for nothing! / For Hecuba! / What's Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her? What would he do, / Had he the motive and the cue for passion / That I have? (II.2.552-64)

Desde aquí aparecen varios elementos, en primer orden la reflexión sobre el desempeño del primer actor o *hamm actor*, quien genera una emoción y un efecto en Hamlet que lo deja pasmado,

llevándolo a pensar que desde el fingimiento sería capaz de capturar la consciencia de Claudio sobre su crimen, ello porque tiene una capacidad monstruosa de afectación en el público. Hace énfasis en la capacidad del actor y, por consiguiente, en la potencialidad de la interpretación en lo relativo al efecto que podría generar en las y los espectadores, aun cuando ésa sea un extracto de una ficción. Lo que le resulta especialmente llamativo al príncipe refiere a cómo el comediante logra expresar una pieza con la que él, en particular, bien podría no tener relación afectiva alguna –“What’s Hecuba to him, or he to Hecuba (...)?”–, y desde ello se compara a sí mismo con esa potencia –What would he do, had de the motive and the cue for passion that I have?”–. Esta capacidad de afectación que demuestra el cómico es para Hamlet monstruosa.

En segundo orden, plantea una reflexión al espectador respecto de si la acción simulada, la representación del teatro y la afección que expone el actor, puede ser tan verosímil como aquellas acciones dadas en la vida real. Asimismo, reflexiona sobre la capacidad de la representación para generar emociones tan vívidas como las que afectan en la vida real, llevando a pensar sobre cómo actuamos en la vida real y el carácter que tienen nuestras acciones.

Hamlet complementa su estrategia de interpretación del *fool* con el montaje de una obra que aborde la muerte de su padre, tal como fue descrita por el fantasma, frente a su tío Claudio para observarlo en caso de algún cambio de humor o temple que confirme la acusación. Ello porque, de ser escrita y ejecutada de forma correcta, tendría la potencia de atrapar la consciencia de sus espectadores y hacerles reaccionar al respecto, ya sea, como señala, haciendo hablar al milagroso órgano o también, como el propio protagonista hace, motivando reflexiones respecto de la representación vista. Así lo expresa:

(...) I have heard/
That guilty creatures sitting at a play/
Have by the very cunning of the
scene/
Been struck so to the soul that presently/
They have proclaim’d their malefactions;/
For murder, though it have no tongue,
will speak/
With most miraculous organ. I’ll have these
players/
Play something like the murder of my father/
Before my uncle: I’ll observe his looks;
I’ll tent him to the quick: if he but blench,
I know my course. The spirit that I have seen/
May be the evil. (II.2.590 – 600)

Finalmente declara:

(...) I’ll have grounds/
More relative than this: the play ‘s the thing/
Wherein I’ll catch the
conscience of the king. (II.2.605 – 7)

A partir de lo anterior se desprende, entonces, una concepción particular respecto de la interpretación, desde la potencia monstruosa sobre la que reflexiona Hamlet, que implica una buena actuación con la capacidad de motivar una cantidad considerable de reacciones en las y los espectadores, siempre y cuando se logre la identificación con el personaje, lo que depende directamente de la interpretación del actor. Con ello desarrolla además una reflexión sobre el artificio y la simulación, considerando el efecto de la ficción en la realidad. Lo anterior se refuerza cuando insiste en una justa y correcta interpretación del guión que él escribió para presentar frente a la corte. El Príncipe enfatiza al actor:

Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent tempest, and, as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumbshows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant; it out-herods Herod: pray you, avoid it. (III.2.1-13)

En la indicación se despliega no sólo un comentario de actor a actor –recordando que interpreta el rol de *fool* delante de la corte–, sino también está comentando y perfeccionando la interpretación a modo de ‘director de escena’, corrigiendo matices, sugiriendo formas y modos de actuación. Ello porque ahora está resguardando el efecto en la ejecución de la obra, entendiendo la urgencia que tiene por obtener el resultado esperado, comprende la necesidad de que sea una presentación ejecutada de forma tal que cumpla el efecto ideal. En esta línea, agrega:

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special o'erstep not the modesty of nature: for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. (...). O, there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that, neither having the accent of Christians nor the gait of Cristian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeymen had made men ad not made them well, they imitated humanity so abominably. (III.2.17-34)

Ambas indicaciones corresponden a reflexiones metateatrales en las que Hamlet y, por extensión también Shakespeare, plantea la idea de representación y actuación con una profunda

exigencia: las emociones que están planteadas en el texto deben ser representadas en su justa medida, para proyectar en las y los espectadores el sentido de las líneas y así generar el efecto esperado, es decir, el actor debe desplegar una interpretación de sus líneas y del personaje mismo que impacte y motive de cierto modo al espectador.

Sin embargo, el episodio antes descrito tiene una particularidad que ha llamado la atención de la crítica como Gwenne Freiman, al destacar que:

The dialogue is actor-to-actor, an aside which uses the audience's awareness of technical apparatus of the stage as an inclusive measure, establishing Hamlet as the fool (...), who will link audience and stage, reality and illusion, history and the present, in the conciliation of the bits of identity which float and jump throughout the play as they do throughout our lives. To do this, he must assume the image of the wise, sacred madman of primitive culture. The «antic disposition» he assumes is a refracted vision in the service of the ego of the play rather than a distortion. He is the playwright within the play, but not without ambivalence about his eclectic role as synthesizer of time and persona (379 - 380)

Así como señala Gwenne, Hamlet asume el rol de dramaturgo y director dentro de la obra desde la presentación de “La Ratonera”, en la que participa activamente instruyendo respecto de la preparación y especialmente la ejecución de las líneas como revisamos anteriormente. Hamlet se permite escribir un guión (una *play*) sobre “La muerte de Gonzago”, supuestamente basada en un acontecimiento italiano verdadero, similar al que rodea a la corte de Elsinor: el asesinato de un duque a manos de su sobrino para usurpar la corona. Es decir, Hamlet estaría realizando el mismo proceso de recolección de fuentes y reelaboración que desarrolló el propio Shakespeare al momento de escribir esta tragedia. A la vez que, durante los ensayos comenta y corrige los modos de interpretación de los actores. Por lo anterior, establecemos un paralelismo entre el protagonista y el propio dramaturgo, ya que ejerce el mismo rol en la escena, como menciona Gwenne, es *the playwright within the play*.

La obra “La Ratonera”, en términos de Hornby, corresponde a una *play within the play* de corte *inset type*. Reconocemos que es una obra que está inserta en el interior del argumento como espacio y medio para construir una ilusión tal que capture la consciencia del Rey, propiciando que el “miraculous organ” hable y confirme o niegue las acusaciones en su contra. Al mismo tiempo, Gillian Woods establece una relación ambivalente entre la búsqueda de una confirmación y la venganza que podría realizar Hamlet luego:

“This *play within a play* not only helps Hamlet to judge Claudius’s guilt, but also acts as an apur for his own revenge: it shows him the murder that was done to his father and the murder that could be done to his uncle. Defenses and attacks on the Theatre are combined here, since the play morally stirs Claudius’s conscience and immorally encourages Hamlet to kill (though, in both cases, imperfectly).”

La obra, además, funciona como un recurso de reflexión metateatral porque desde ella podemos observar el proceso de producción teatral desde el momento de la escritura con Hamlet en su rol de dramaturgo, quién recopila una supuesta fuente histórica para reformular la situación a fin de que refleje la –hipotética– situación de la corona de Elsinor. Además, presenta los consejos que despliega como director de escena sobre el modo de interpretación que debe desarrollar el actor, así como también observamos la representación misma con sus resultados.

Sostenemos que la idea que se desprende de dicha reflexión metateatral se encuentra en sintonía con lo antes mencionado: el teatro posee un efecto monstruoso que tiene la capacidad de generar una reacción en las y los espectadores, capacidad de afectarles y conmoverles desde la ficción. Para lograrlo de un modo efectivo y obtener el resultado deseado, requiere de un buen texto a la vez que de una impecable ejecución de la interpretación. La misma potencia monstruosa es puesta en sus agentes realizadores, los actores y/o cómicos, a los que el Príncipe describe como “cronistas del tiempo”:

(...) let them be well used; for they are the abstract and brief chronicles of the time: after your death you were better have a bad epitaph than their ill report while you live." (II.2.356-9)

Finalmente, desde la implementación de los diferentes recursos dramático-teatrales que hemos examinado durante este capítulo concluimos que la idea principal que sostiene Shakespeare respecto del teatro en esta obra tiene que ver con su capacidad de efecto y motor de una reacción en la audiencia –sea ésta consciente o inconsciente–. Para lograrlo del modo esperado es necesario un texto que cuente con los recursos para impactar, particularmente en el efectismo de su argumento. Del mismo modo es necesario una interpretación precisa de los actores en escena, cuidando no actuar en exceso ni empequeñecer el *script* en la interpretación. Todo lo anterior son lineamientos para resguardar la potencia monstruosa del teatro: cuestionamientos respecto de la crisis que enfrentan.

III. Segundo Capítulo. Freidel: marginalidad, poética y crítica.

Durante las últimas décadas en Colombia se han desplegado diferentes esfuerzos para reconocer los trabajos dramáticos y teatrales, específicamente enfocados en las repercusiones que impactan en el tejido social luego del período conocido como *La Violencia* (1946–1958), caracterizado por sus complejidades y tensiones tanto políticas como sociales y culturales. Lo anterior, con el objetivo de aportar en el proceso de reparación simbólica asegurando la preservación de la memoria histórica del conflicto; así, a través de las diferentes investigaciones acerca de la dramaturgia colombiana se pretende comprender desde diferentes ángulos el período del conflicto armado interno.

Para introducir la poética de Freidel y analizar su obra en contexto, nos referiremos a las consecuencias del conflicto armado como trauma cultural y nacional según la definición que entrega Ron Eyerman en *Slavery and the Formation of African American Identity*, cuando señala lo siguiente:

(...) cultural trauma refers to a dramatic loss of identity and meaning, a tear in the social fabric, affecting a group of people that has achieved some degree of cohesion. (...). Arthur Neal (1998) defines a ‘national trauma’ according to its ‘enduring effects’, and as relating to events ‘which cannot be easily dismissed, which then become ‘ingrained in collective memory’. In this respect, a national trauma must be understood, explained, and made coherent through public reflection and discourse (166)⁸.

En ese sentido, tal como señala Elizabeth Butler Breese en *Claiming Trauma through Social Performance: The case of Waiting for Godot*, las artes juegan un rol fundamental para representar, así como también de explicar y redefinir o tratar de rearticular la identidad colectiva fragmentada. Así señala: “Through expressive and artistic performance, social actors represent elements of their experience and construct them as traumatic. (...); social actors use artistic productions to represent, to speak for, and to construct trauma” (166)⁹.

El conflicto nacional colombiano enfrentó a los partidos tradicionales, el Partido Liberal y Partido Conservador, a las guerrillas (FARC, ELN), a las fuerzas paramilitares (AUC), como también a algunos sectores de las Fuerzas del Estado (Ejército y Policía Nacional) y las organizaciones criminales asociadas con el narcotráfico y el sicariato. El conflicto generó no solo una permanente crisis política y económica a nivel nacional, sino también una profunda ruptura en el tejido social,

⁸ Citado en Garavito, Lucia. “Colombian theater: staging the sociopolitical body”. *A History of Colombian Literature*. Cambridge University Press, 2016.

⁹ Ídem.

motivando el resentimiento y la venganza, especialmente desde los movimientos agrarios y los trabajadores en los espacios rurales, al ser la población más afectada. Todo ello en el marco de tensiones crecientes y una disputa de poder permanente para controlar el terrorismo, así como también para apropiarse de los recursos, ganar *status* político y social a nivel nacional e internacional, e intimidar y asesinar a la población colombiana que represente algún tipo de amenaza para cada bando y así poder imponer sus respectivas agendas (Garavito, 163).

Sin embargo, desde la presidencia de Belisario Betancur (1982 – 1986), se pretendió generar un momento de transición y de cambio, intentando trazar una línea esperanzadora de paz e instaurar un nuevo discurso que hablara de otras cosas desde el gobierno:

“de la guerrilla como interlocutor político, de la nación como sujeto capaz de resolver sus conflictos, en un lenguaje otro: el del común, el del coloquial, aquel en el que el tono paternalista no anula sino convive con una fuerte apelación a la inteligencia y al coraje popular” (Barbero y Garrido, 1990: 105)¹⁰.

El discurso buscaba suprimir las heridas que la brutalidad del conflicto interno y la violencia cargaba; a través de la retórica, menos formal y más cercana, se buscaba reconfigurar la memoria con el fin de superar el trauma nacional y cultural.

Al gobierno de Betancur le sucedió Virgilio Barco (1986 – 1990), quien, ante las crisis sociales y políticas, proponía la modernización del país y una eficaz administración. Pero, y tal como lo afirma Pecáut, “los narcotraficantes y otras fuerzas, en 1989 y 1990, han dado la impresión de querer desestabilizar las instituciones e impedir la elección presidencial recurriendo a un terrorismo de una amplitud sin antecedentes en Colombia” (2006: 375)¹¹.

A raíz de lo anterior, podemos señalar que los gobiernos de Colombia buscaban estabilizar, primero la economía y la política del país, resignificando el pasado reciente y abandonando con ello el periodo con sus connotaciones para superarlo. Sin embargo, dichos esfuerzos por estabilizar las crisis que atravesaba la sociedad fueron y siguen estando en jaque por los intereses y la influencia del narcotráfico en el país; fuerza que, a partir de los años 80, y de la mano del sicariato, va ganando más espacio y poder en Colombia. Al mismo tiempo, las fracturas que generó el trauma nacional y cultural

¹⁰ Citado en Noguera, Lía. “Entre la civilización y la barbarie: cruces y desplazamientos geográficos y culturales en el teatro colombiano (1960-1990)”. *Telonde fondo, revista de teoría y crítica teatral*, No. 21, pp. 33 - 47, 2015. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/1470>

¹¹ Ídem.

seguirían filtrándose, tratándose y abordándose en las diferentes ejecuciones del arte, por lo que los esfuerzos de estos gobiernos fueron inútiles y desechados.

De hecho, luego de *La Violencia*, los esfuerzos de los diferentes gobiernos de turno fueron tratar de volver a hacer funcionar la maquinaria estatal con el objetivo de superar las crisis económicas y políticas nacionales trayendo aparejado un costo: suprimir el trauma social y con esto dejar las heridas colectivas abiertas. Esto propició que la identidad nacional continuara atravesada por la violencia y la relación posesión-desposesión de los territorios, con las guerras declaradas entre las fuerzas de orden y la guerrilla, así como también la guerra no declarada entre grupos paramilitares con la FARC, sin dejar de lado la violencia silenciosa, la de los ‘ajustes de cuentas’ (Pecáut, 2006)¹² que se mueve en el espacio íntimo de la sociedad, pero que se exhibe de forma pública, reproduciendo constantemente la violencia de los 50, utilizando el terror y el trauma cultural para dominar al débil (Noguera, 37).

El contexto nacional ingresó con fuerza y urgencia en la escena teatral debido al impacto político, social y cultural del conflicto armado hacia una población aterrorizada que tuvo que enfrentar el desplazamiento, la pérdida de sus propiedades, pero además la violencia y persecución contra personas y pueblos identificados con una afiliación política determinada, dejando un saldo de 200.000 muertos y profundas heridas (Garavito, 164). Así, las artes se vieron forzadas a estar en “sintonía con estos procesos y no cesan de producir textualidades críticas del contexto en el que se insertan. Tal es el caso de (...) *Las tardes de Manuela* (1989) de José Manuel Freidel”, como señala Noguera (35).

Específicamente en el caso del teatro, éste se vio forzado a una dinámica de constante regeneración, descartando la corriente anterior, probando y criticando nuevos modos, objetivos, capacidades y despliegues estéticos en una búsqueda por su propia identidad, en correlación con las tensiones nacionales que se estaban viviendo. Tal como menciona Xavier Borrás en relación al desarrollo de gran parte del siglo XX, “el teatro en Colombia ha superado la etapa del juego de los aficionados, del sainete costumbrista y del teatro literario, sin un claro concepto de la acción dramática” (247). Esta afirmación implica un continuo movimiento teatral y nos habla de un teatro que ha estado en proceso de formación, probando, criticándose y descartando con rapidez diferentes modelos. Ejemplo de ello es el ejercicio e instalación del teatro comercial de los años 40, caracterizado por obras y montajes de fácil producción y argumentos basados en historias banales adecuándose a un público general sin mayores afanes estéticos, el que fue reemplazado por la

¹² Ídem.

consolidación del teatro experimental en la década de los 70, caracterizado a su vez por reconfigurar la representación en su búsqueda de integrar al espectador en la escena, recuperando los sentidos (tacto, olfato, oído, gusto); así como descartando las jerarquías que antes operaban en las compañías y la propia representación.

Por consecuencia de aquello, los textos no son ya un elemento articulador de la narración, sino un objeto más, igual de relevante que el vestuario, las imágenes, la utilería, la música o la escenografía. En adición, así como señala Viviescas (1997)¹³, también se caracterizó por la exploración del realismo en su vertiente épica, altos niveles de intertextualidad, autonomía relativa al texto dramático, conciencia de la teatralidad y abandono del principio mimético, incorporación de temáticas y procedimientos tradicionales populares con un marcado fin político, documentalismo, didactismo, entre otras (35).

Dicha transición desde un movimiento a otro pone de manifiesto la urgencia de reformular la ejecución teatral, de romper con la jerarquía escénica sobre las y los espectadores e introducirles en la representación, repensando con ello, al mismo tiempo, la plataforma del teatro, ya no solo como un escenario que ofrezca divertimento en algunos casos o preguntas e incentive a la reflexión en otros, sino también como un espacio para exponer, presentar y quizá conducir la experiencia que están enfrentando respecto del momento histórico y sus secuelas.

En la misma línea de horizontalidad se instala la creación colectiva en la década de los 80, enfocada en la materialidad del teatro, reemplazando la figura del dramaturgo por la colectividad de funcionarias y funcionarios que conforman las compañías de teatro, porque entienden, como señala Moisés Pérez, la práctica escénica de forma radical y contundente. La creación colectiva surge como fuerte crítica contra la tradición teatral apegada y fuertemente dependiente de modelos foráneos, proponiendo regenerar el trabajo teatral con un explícito compromiso político (Pérez, 9). Por ello, se posicionan como el movimiento teatral que buscaba superar la creatividad individual, funcionando según el crítico “como la materialización de una célula socialista en medio de un sistema capitalista herido de muerte” (10). Esto debido a que se repartían igualitariamente las diferentes tareas: se reinventó la función del dramaturgo; los actores fueron invitados al proceso de creación y se volvió a una mirada distinta sobre los textos dramáticos pertenecientes a generaciones anteriores (Pérez, 10).

¹³ Citado en Noguera, Lía. “Entre la civilización y la barbarie: cruces y desplazamientos geográficos y culturales en el teatro colombiano (1960-1990)”. *Telonde fondo, revista de teoría y crítica teatral*, No. 21, pp. 33 - 47, 2015. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/1470>

A pesar de lo antes expuesto, Lía Noguera establece que, independientemente de las diferencias estéticas, poéticas y procedimientos teatrales durante el período de 1960 a 1990, hay un eje que permite articular coincidentemente núcleos temáticos en la producción dramática del país y que refiere a una marcada preocupación por los diferentes hechos históricos y procesos sociales que marcaron la historia colombiana: descubrimiento, conquista, independencia (separación de Panamá), la masacre de bananeras, el éxodo rural, el período dominado por la violencia, entre otros (35).

Considerando este aspecto, el teatro debió reflexionar acerca de su rol dentro de los procesos sociales y cómo operar de forma orgánica a raíz del contexto, volcándose hacia presentaciones con explícito carácter político, que pretendían “revolucionar la percepción que el público tiene del teatro, porque cuando se revoluciona la percepción del teatro, se está revolucionando la percepción del mundo” (Buenaventura)¹⁴. Tal como señala Lucía Garavito en *Colombian Theater: Staging the Sociopolitical Body* (2016), “What does the next generation do with the nation’s buried secrets and oppressive sociopolitical tensions it inherited? Finding a voice is supposed to be the most effective means to «work through repressed traumatic histories for individuals and nations»” (177). En ese sentido, el teatro se ofrece y se articula como plataforma para la búsqueda de dicha voz, a la vez que se encuentra buscando, probando un estilo teatral propiamente colombiano.

Así, las obras teatrales y el contexto político, cultural y social están en directa relación. Lía Noguera señala que las obras “son textualidades que (...) escenifican una preocupación que se encuentra en claro correlato con lo contextual y que pretende, constantemente, la revisión y cuestionamiento de una historia nacional atravesada por las luchas políticas y la violencia ejercida sobre el cuerpo social” (Noguera, 36). Por lo mismo, los sujetos protagonistas de estas textualidades tienden a ser “sujetos migrantes que intentan construir o reconstruir sus identidades a partir del nuevo espacio geográfico en el que se encuentran, fracasan en su intento puesto que tanto los conceptos de origen y destino ya no implican lo mismo” (45). Esto es relevante, considerando que da cuenta del conflicto identitario; dichas textualidades construyen sujetos extranjeros para aludir a la ruptura de la identidad propia, particular, pero además colectiva, mostrando un conflicto no resuelto.

¹⁴ Citado en Noguera, Lía. “Entre la civilización y la barbarie: cruces y desplazamientos geográficos y culturales en el teatro colombiano (1960-1990)”. *Telonde fondo, revista de teoría y crítica teatral*, No. 21, pp. 33 - 47, 2015. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/1470>

Canon de la sinrazón

Desde la investigación coordinada por Hernando Parras Rojas, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (2012), se desprenden ciertas conclusiones del análisis que nos son de utilidad para enmarcar la obra de José Manuel Freidel. Dicha investigación nos ofrece una corriente teatral denominada el ‘canon de la sinrazón’, gestada por dramaturgos colombianos en la década de los 80, y que se caracteriza por ser un correlato artístico de los hechos de violencia a través de su despliegue estético. La necesidad de presentar esta corriente con este nombre surge, como señala Mariana Lamus, puesto que:

“(…) los rótulos genéricos como tragedia, forma característica del teatro occidental, no es pertinente, no representa a cabalidad la visión que nuestros escritores de teatro quieren expresar. Por este motivo, palabras como tragedia o drama se combinan con otra u otras para tratar de precisar el fenómeno. Pero en general se alude en favor de lemas modernos, tales como Dramaturgias de la violencia, Dramaturgias de la resistencia o Dramaturgias de la memoria y otras similares, entre ellas Poéticas del horror. Así mismo se habla de un Teatro que reconstruye, el cual abarcaría las nuevas ritualizaciones colectivas de expresión del dolor. Todo lo cual significa que se está frente a un fenómeno complejo y cada una de esas temáticas, implícitas en los actuales rótulos, están informando sobre la diversidad de poéticas y de micropoéticas, están señalando su vitalidad y la amplitud de la producción” (17).

Como señala el director Carlos Sepúlveda, la característica principal del canon de la sinrazón es la fragmentariedad, debido al “derrumbamiento de las formas teatrales para poder llevar a escena un teatro del descuartizamiento, de lo fragmentario que es coherente en las condiciones de la ontología paupérrima” (Sepúlveda: 2009, 12)¹⁵. En ese sentido, las obras inscritas en este canon carecen de una linealidad argumental con personajes despersonalizados y espacios físicos y/o temporales indeterminados, permitiendo proyectar sobre las tablas el ambiente de confusión, vulnerabilidad, olvido e ignominia al que fueron sometidos, y en el que de cierta forma permanecen, los colombianos.

Esta corriente no se limita a la dramaturgia, sino también se emplea en una serie de actividades de diferente índole, entrelazadas con las artes escénicas, tales como talleres de expresión, de multiplicadores y gestores y de creación realizados por teatristas en zonas afectadas por los hechos violentos, así como también en comunas y poblaciones de riesgo (Lamus, 17). En el caso de la

¹⁵ Citado en Parras Rojas, Hernando. *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura República de Colombia, Impresol Ediciones, 2012.

dramaturgia, abarca la producción de piezas originales, adaptaciones y relecturas de otros repertorios teatrales.

En línea con lo que señala Marina Lamus en *Luchando contra el olvido*, la complejidad del canon de la sinrazón responde a que dichas poéticas del conflicto introducen y problematizan la idea del arte teatral y/o la *performance* como memoria, tanto por cómo ayuda a formarla, como por su modo de (re)construcción. Sea dicha representación a modo de declaración de derechos o de reclamo, denuncia, incluso como ritualidad coadyuvante de otras acciones establecidas por las comunidades, con el fin de colaborar en el trabajo de los miedos, el dolor, la ira, logrando así elaborar una suerte de duelos colectivos. En el caso particular de las presentaciones tengan por objetivo principal servir de ritual o duelo colectivo, observamos que utilizan diferentes soportes, por una parte, las culturas artísticas regionales, étnicas, y por otra, las artes y tecnologías de origen diverso y los diálogos intertextuales (18).

Como ya señalamos, la actividad del canon de la sinrazón no se limitó al ejercicio teatral sino que se expandió a otras artes escénicas, proliferando así además su relación con el público. En ese sentido, los sitios de representación se ampliaron a espacios no convencionales y, con ello, las modalidades de teatro de calle, teatro infantil y teatro para públicos específicos. El teatro comunitario, por ejemplo, ha debido acudir a actividades lúdicas, literarias, teatralidades y creación de piezas cortas para explicar a la población infantil la violación de los derechos humanos y para nombrar lo innombrable (Lamus, 18).

Ciertamente es una maniobra compleja, considerando los diferentes lugares, espacios y públicos a los que debe adaptarse cada obra para representar y expresar el trauma nacional y cultural, que además, hasta la década de los 80 aún no estaba resuelto, sino que se buscaba suprimir cualquier expresión que aludiera al episodio como tal. Así, el teatro colombiano en el canon de la sinrazón se pone a disposición para buscar la voz y rearticular la identidad colombiana, y con ello retomar la cohesión del tejido social.

En el caso de la estructuración dramática, el canon de la sinrazón se caracteriza por presentar piezas cortas que no se extienden más allá de la concreción de los conflictos específicos que aborda. La atomización propia de la postmodernidad encuentra uno de sus gestos más representativos en la dramaturgia que expresa violencia, sea breve o de mayor aliento. Las piezas que responden o se inscriben a este canon tienen la tendencia de estar estructuradas en cuadros que no se enlazan unos con otros, que están desarticulados (Lamus, 18). Esta estructura dramática rota, fragmentada y breve

configura un mundo particular en las obras, de incertidumbre, confusión, que refleja además el estado de las cosas en Colombia.

Los personajes van en la misma línea; considerando lo antes expuesto en lo relativo a la tendencia de representar personajes migrantes con el objetivo de poner de manifiesto cierto conflicto identitario, más específicamente en la fractura de la identidad personal. En ese sentido la estructura dramática y, por tanto, el orden del mundo ficcional de la obra está fracturados, en correlación con la misma herida, entonces, tanto el mundo interior como el mundo ficcional de la obra son piezas fragmentadas que reflejan los conflictos y heridas que atraviesa la sociedad colombiana. Los personajes ya no se centran en ser sujetos de acción, sino más bien en cumplir un rol más de comentario y del relato, porque el conflicto del personaje “no se resuelve con la catástrofe, sino que empieza por ella y en ella se detiene” (Camacho, 47)¹⁶, entendiendo como catástrofe eventos violentos de los que son testigos, tales como presenciar un asesinato, descubrir el suicidio de un amigo o la desaparición de un compañero.

En sintonía con lo anterior, la escritura didascálica prevalece en algunas piezas para señalar acciones minimalistas, gestos, silencios y miradas, pero en general se suprime al mínimo posible. Asimismo, los diálogos son reducidos a los estrictamente indispensable o bien se dan con frases insertas que entrecortan el discurso y/o lo vuelven inentendible, como si los personajes no tuvieran las palabras o alguna capacidad para poder hablar, dar testimonio, expresar, usar la voz, incluso, como si su vocalización fuera difícil o inútil (Lamus, 18).

A partir de lo antes descrito, podemos señalar que José Manuel Freidel durante la década de los 80, se inscribe en el canon de la sinrazón al ser innovador en su propuesta dramaturgica –aun cuando se adaptaba a la creación colectiva–, aprovechando el especial interés en el eje político de las obras que se gestaron en ese movimiento. Su apuesta dramaturgica, desde obras como *Hamlet en este país de ratas retóricas*, era sumamente crítica de los despliegues dramático y/o teatrales de las y los teatristas colombianos en aquella época. Asimismo, tuvo siempre un foco en la realidad del país, compenetrándose y comprometiéndose con los grupos marginados que fueron y siguen siendo más afectadas y afectados por las crisis y el trauma nacional y cultural, y, a partir de allí, intentó la creación de un teatro nuevo que no fuera ni panfleto, ni vanguardia.

¹⁶ Ídem.

2. José Manuel Freidel.

José Manuel Freidel (1951 – 1990) fue un dramaturgo, escritor, actor y director de teatro colombiano que destacó especialmente por el giro que realiza en la década de los 80, en particular, en su habilidad del manejo retórico. Fernando González Cajiao en *Teatro Colombiano Contemporáneo: Antología*, señala que desarrolla un “endiablado lenguaje, vigoroso y a veces hasta soez” (69). Sin embargo, se caracterizó por poner dicha habilidad al servicio de los grupos no representados, tocando temas socialmente álgidos para hacer denuncia y protesta, específicamente personajes mujeres que protagonizaron la mayoría de sus obras, como *Amantina o la historia de un desamor* (1976); *Las Arpías. Homenaje a Jean Genet* (1981); *La fábula de Hortensia, la flor más petulante y tal vez la más perversa* (1984); *Las tardes de Manuela* (1989); entre otras.

Inició su desempeño teatral de la mano de El Grupo en la Universidad de Medellín entre 1971 a 1976, al que se integró como estudiante de Derecho. Luego, entre los años 1975 a 1976, asumió el rol de director del grupo de teatro a.e.i.o.u. de la Universidad de Medellín. Asimismo, fundó el Teatro La Fanfarria (luego Ex Fanfarria) en el año 1975, al que perteneció hasta el momento de su muerte. Además, participó en la Escuela Popular de Arte (E.P.A.) en los años 1983 al 1989; y dirigió el grupo de teatro de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, entre 1985 a 1990. A la vez dirigió el grupo de teatro de la cárcel La Ladera. Empezó a escribir a los 15 años con una adaptación de *En la diestra de Dios Padre*, de Tomás Carrasquilla, ignorando la versión hecha por Enrique Buenaventura. Así, Freidel se inició con el maestro Carrasquilla y terminó con él, desarrollando una adaptación de *El padre Casafús*. Entre 1974 y 1976, montó sus primeras obras, en las que se mantuvo fiel a la intención del teatro universitario de la época, aunque logró mostrar formas expresivas diferentes, incorporando elementos oníricos, plásticos y poéticos. Adela Donadia señala que la “búsqueda del creador sería interpretada como traición al lenguaje político y tildada de ‘delirante’, ‘loca’ y salida del tono de la época” (770)¹⁷. Donadia agrega que en “cada obra fue capaz de instaurar nuevas y sugestivas relaciones entre todos los elementos escénicos” (771). La configuración de los aspectos escénicos se construyó en conjunto con las y los actores con quienes trabajaba, tal como la escenografía, vestuario, el despliegue de la actuación, entre otros aspectos. Sin embargo, tal como señala la misma crítica, de la mano de Freidel “los grupos que dirigió conocieron la exploración de la poesía escénica” (772), debido a que Freidel “se comprometía con todas las minucias del montaje,

¹⁷ Donadia, Adela. “Un poeta intenso y desbordante”. *Teatro colombiano contemporáneo: antología*. Centro de Documentación Teatral, 1992.

concediéndole igual importancia a la textura de un velo, a la frescura de la flor, al correr de una cortina, a la dureza de una piedra, a la risa y al grito del actor” (771).

Un aspecto característico, y donde imprime su sello en la dramaturgia colombiana es en el uso de todos los códigos lingüísticos y no lingüísticos para dar forma a sus montajes; acierta Donadia señalando que Freidel “puso en la boca de sus personajes extensos monólogos reflexivos, al igual que susurros, risas y poemas” (772). Tomó refranes populares, charadas, plegarias, pero además recuperó arcaísmos, ritmos y tonalidades de otras épocas, mientras integraba además lenguajes más marginales propios de las comunidades de Medellín, dícese el lenguaje coloquial, vulgar, cargado e intensificado con una intencionada poética lírica que echa mano a juegos de palabras, desde las coincidencias que encuentra respecto de la sonoridad y sentido, conjugándolas en ritmos insólitos. Donadia establece que “su experimentación verbal no tuvo límite” agregando que la naturaleza de sus obras estaba en su carencia por la medida, mientras eran intensas y desbordantes, a modo de revelación de su ser (772).

Las mezclas léxicas que realiza Freidel están en concordancia con el mundo campesino al que pretende representar, el que se parece mucho más a la vida del siglo XIII que a la del tercer milenio próximo a inaugurarse. Aquello, sin duda demuestra una gran habilidad para lograr conjugar en sonido y sentido, a la vez que utilizar los códigos lingüísticos y refranes para representar al grupo en el que se enfoca. En esa línea, Freidel pretende dar expresión a la verdad escueta de sus tiempos por medio de un verbo lacerante cuyo único afán es la eficiencia dramática. Según el crítico español Monleón, Freidel, con sus obras, pretendió dar expresión a la verdad escueta de sus tiempos por medio de un verbo lacerante cuyo único afán es la eficacia dramática¹⁸.

El dramaturgo toma los grandes acontecimientos de la historia colombiana como elementos que enmarcan algunas de sus obras o bien forman parte de sus márgenes, sin embargo, otras historias las enfoca en los seres que habitan el margen social y cultural, a quienes hace ingresar a su universo simbólico, entre ellos están los mendigos, travestis, las putas, los leprosos, los seres anodinos de las calles y las mujeres en su tristeza sin fin (Donadia, 773). En ese sentido, José Manuel demuestra una profunda preocupación por las cicatrices que generó la violencia histórica en Colombia, luego del desgarramiento en el tejido social y en la identidad colectiva nacional.

¹⁸ “Voces del más allá”. *El Tiempo*. 26 de septiembre 1991.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-160644>

Asimismo, Freidel atisba la necesidad de reconfigurar una narrativa diferente de la violencia del país, siendo necesario construirla en estrecha colaboración tanto por las víctimas como por los practicantes de teatro, con el fin de reparar el país a través de un trabajo simbólico que involucra las artes; por ejemplo, al trabajar con los grupos marginados y la población desplazada con sobrevivientes y víctimas del conflicto armado en conjunto con el territorio nacional. En ese sentido, se suma a la estética que Ariza ha denominado ‘una estética de la resistencia’, en la que, como señala Lucía Garavito, “that opened a public stage of the wounded body of the nation” (186).

La obra que marca el primer hito fundamental de la producción dramática de Freidel es *Amantina o la historia de un desamor* (1975). A partir de allí el dramaturgo encuentra su auténtica voz, una que estaba profundamente arraigada en la experiencia colectiva de su pueblo, la expresión de su dolor y abandono en un lenguaje figurado cargado de referencias, intensificado, a veces excesivo, pero siempre inocente del rebusque de un “estilo artístico”. Aunque, no se preocupa por hacer literatura, aludiendo a lo que señala su personaje Valeriana en *Las burguesas de la calle menor*, “no se puede trabajar con pulcritud una metáfora” (Primera escena, 223)

De *Amantina...* en adelante, Freidel fue construyendo lo que denominamos “su mundo”, poblado por personajes que pertenecerían al *submundo* de la sociedad, utilizando lo que señala el periodista Gilberto Bello, “los de abajo, los excluidos muestran en sus universos sentimientos positivos y negativos, inéditos dentro del teatro colombiano” (15)¹⁹. Exploró en el mundo interior de sus personajes periféricos, poniendo esa experiencia en escena, utilizando el lenguaje elaborado como instrumento para recrear el ambiente. Conjuga esta dimensión con los elementos escénicos, pero el texto es el primer ingrediente.

En definitiva, el teatro de Freidel es extravagante en su habilidad lírica, articulando desde el lenguaje el mundo de sus obras, los personajes y su historia. Asimismo, buscó golpear la insensibilidad y la indiferencia respecto de las heridas y los desgarros que permanecían fruto de la violencia en Colombia, a través de una cruda belleza, de la imagen –verbal y visual–, y no mediante un discurso panfletario, vacío, comercial. Puso en escena a la zona rural y a sus experiencias, considerando que fue el grupo más golpeado por *La Violencia*, y el que no logró recuperarse ni resolver cohesión alguna una vez el período cesó; ya que la inestabilidad y la incertidumbre continuó.

¹⁹ Citado en Escobar Calle, Miguel. *Teatro. José Manuel Freidel*. Secretaria de Educación y Cultura, Dirección de Extensión Cultural, Ediciones Autores Antioqueños, vol. 83, 1993.

Así, Freidel consideró que el teatro tenía la potencia y la responsabilidad de presentar dichas experiencias.

3. *Hamlet en este país de ratas retóricas*, José Manuel Freidel.

El Festival Internacional de Manizales de 1985 –en su segunda edición luego de una interrupción de 11 años–, José Manuel Freidel se presentó con tres obras: *Los infortunios de la Bella Otero*, con el grupo La Fanfarria; *Hamlet en este país de ratas retóricas*; y *La fábula de Hortensia, la flor más petulante y tal vez la más perversa*, con jóvenes de la Escuela Popular de Arte, EPA, de cuyo grupo teatral también fue director. En este apartado nos centraremos en el análisis de la obra que, desde el título, establece una relación de recepción con la obra shakespeariana, cuyo título nos introduce, además, en el estilo del autor: irreverente, crudo y cruel, pero también capaz de un sórdido lirismo que alcanza altos niveles de expresión.

Esta obra está protagonizada por un grupo de actores –Beatriz, Walter, Gustavo, Giovanni, Jorge, Brígida, Brumilda, Alirio, Sandra, Octavio, Héctor y Johnny–, quienes preparan el montaje de *Hamlet*. La acción descansa en la cotidianidad teatral, en donde observamos las dificultades de la preparación y montaje de la obra, tal como la compra de utilería y vestuario, junto con su regateo para reducir costos debido al bajo presupuesto. Asimismo, se ponen en escena los problemas del grupo para ensayar, las discusiones entre las y los actores respecto de la representación.

A partir de este argumento, Freidel traza sus reflexiones sobre el quehacer teatral, es decir, utiliza las dificultades materiales que enfrenta el grupo teatral para llevar a cabo la representación de *Hamlet*, con el objetivo de criticar el desempeño teatral de sus colegas (reales). Para ello, integra referencias a su contexto teatral, por ejemplo la discusión que enfrentó a las tendencias más tradicionalistas –representada en Víctor Mallarino y Luis Enrique Osorio– con los movimientos más experimentales –representados primero por el Teatro Experimental de Cali (TEC) y la directora Dina Moscovici, y luego por El Búho, fundado por Fausto Cabrera–; discusión que se reduce a “clásicos sí o clásicos no”. En la obra, observamos que Jaime, cuando se le informa de la desaparición de Héctor, cuestiona la capacidad efectista del clásico shakespeariano para abordar la tragedia en la que ellos están inmersos, mientras Brígida le responde “¿cómo discutir de un clásico como Hamlet? Para mí es el resumen de la belleza, es la síntesis de ... ¡Dios!, es una síntesis.” (Actores discuten, 157).

La obra del dramaturgo colombiano llama a la obra shakespeariana desde el título de forma directa y explícita, y sostiene el mismo ejercicio en su interior: alude a Ofelia, transforma la cita “ser

o no ser” (3.1.) en “ser y no ser” (Actores discuten, 159), entre otras. Cabe señalar que dichas alusiones no construyen ni fundamentan el argumento de la obra; más bien están allí de forma permanente y con constantes guiños para enfatizar la relación de *Hamlet en este país de ratas retóricas* con el canon y, en ese sentido para inscribir su propia posición en la historia, al tiempo que se abre a una reflexión mayor: discutir sobre la efectividad los clásicos para expresar realidades más concretas.

El interés de Freidel no reside en una crítica a los clásicos por sí mismos, sino en reflexionar sobre su capacidad y pertinencia para representar problemáticas actuales. Desde allí se instalan ciertas interrogantes: ¿Acaso las obras tienen que responder a experiencias tan particulares y específicas?; ¿Los clásicos pretenden ser extensivos a todas las realidades de forma atemporal?. A su vez, si los clásicos no pretenden ni esperan ser ‘plantillas’ para representar diferentes realidades, ¿cuál es el sentido de continuar explotándolos?, ¿por qué volver a ellos insistentemente? Cuando bien podría construirse una narrativa propia que logre expresar las heridas legadas del trauma cultural y nacional aún no resuelto. Así, entonces, el dramaturgo recupera una tragedia paradigmática por su reflexión sobre el quehacer teatral y la función del teatro de acuerdo con las exigencias de su propio contexto.

Sumado a lo anterior, *Hamlet* no es el único referente que integra Freidel a la obra, sino que además refiere y hace alusiones a *La Vida es Sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca; los escritores Jorge Luis Borges y Julio Cortázar; la novela *El lobo estepario* (1927) del escritor Hermann Hesse y a Sófocles. Incluso utiliza refranes populares y personajes bíblicos como David y Goliat (Samuel 17:1–58), del mismo modo alude al Príncipe de los demonios, Belcebú y Sísifo, personajes pertenecientes al acervo cultural desde las respectivas religiones que los concibieron. Dicha apuesta por utilizar sistemáticamente diversos referentes, busca enfatizar la alusión directa y explícita de obras, personajes y autores ‘clásicos’, de amplia divulgación y de rápido reconocimiento por el espectador colombiano, no necesariamente letrado o crítico.

A partir de estas relaciones, afirmamos que José Manuel Freidel establece una relación intertextual entre su obra y la pieza shakespeariana, en los términos que la define Gerard Genette en *Palimpsesto. La literatura en segundo grado* (1989): “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, e idénticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (10), debido al ejercicio de cita, mención y alusión, entre otros referentes. Dicha relación de presencia es de un nivel parcial de un texto o fragmento textual en otro posterior más amplio que lo acoge e integra de un modo más o menos literal y explícito.

Complementaremos la definición anterior con la precisión que ofrece Francisco Quintana en *Intertextualidad genética y lectura palimpséstica*, quién plantea dos formas o modos de relación intertextual, siendo una la intertextualidad global o de conjunto, donde la relación intertextual satura al objeto que recepciona, y una intertextualidad parcial o de fragmento o detalle, es decir, la relación puntual o de extensión reducida entre textos (171- 2). En el caso de *Hamlet en este país de ratas retóricas*, sostenemos que se establece una relación intertextual de corte parcial con *Hamlet* de Shakespeare, en virtud de las alusiones, préstamos puntuales y citas que utiliza. Planteamos entonces que la relación entre la obra del dramaturgo colombiano y la shakespeariana no responde a una dependencia semántica entre ellas, en tanto hay una lectura emancipada de su fuente, es decir, para disfrutar de *Hamlet en este país de ratas retóricas* no es necesario haber leído y/o visto antes *Hamlet*, ni conocer a cabalidad los otros referentes señalados, ya que no está puesta en función del conocimiento y en confrontación con aquellos. Entonces, el argumento es independiente de su fuente, pero para comprender la crítica que está planteando es necesario tener cierta noción de las alusiones referidas como objetos de canon.

Según lo que señala Udo J. Hebel, utilizar las relaciones de intertextualidad para ir avanzando en las obras, “suggests a new way to approach allusions as «evocative manifestations[s] of intertextual relationships» and «metonymic fragments of intertextual déjà». Siguiendo a Hebel, «a successful allusion...always evokes theoretically unlimited and unpredictable associations and connotations»...Each allusion becomes «the apex of an associative paradigm»” (179-80)²⁰. Así, podríamos pensar que la intención de Freidel al establecer estas relaciones intertextuales, busca establecer asociaciones amplias que permitan poner en sintonía el estado de las cosas en Colombia con lo que sucede en escena, aun cuando esta relación con el contexto no sea explícita y evidente.

La habilidad de Freidel se demuestra en la complejidad de su empresa y la sutileza con la que lo desempeña; en cada frase repleta de metáforas pretende revelar o descifrar una verdad, por medio de un lenguaje, como señala Segundo Campo, “inusual, rebuscado, y con el que no revela nada” (102). Así, construye la obra que aquí analizamos tomando una diversidad de elementos, como los referentes mencionados, pero además se nutre de diferentes códigos lingüísticos y con guiños hacia el estado de las cosas en Colombia; todo aquello lo articula con sutileza e ironía.

La obra está compuesta por siete cuadros que no se entrelazan entre sí, desarticulados, con personajes sin profundización psicológica alguna, habitando un espacio físico y temporal

²⁰ Citado en Garavito, Lucia. “Colombian theater: staging the sociopolitical body”. *A History of Colombian Literature*. Cambridge University Press, 2016.

indeterminado. Sostenemos aquello, aun cuando en el cuadro “La estación” se menciona Bogotá como destino pero sin precisar cuál es el lugar de procedencia, así como tampoco hay marcas que nos permitan posicionar temporalmente el acontecer. Del mismo modo, establece rupturas en medio del cuadro que interrumpen el desarrollo lineal, como ocurre en el cuadro “Donde Doña Luisa”. En el episodio, Doña Luisa le advierte al grupo de teatro que regatea por sus telas que no las encontrarán más baratas. Ahí, de pronto, una didascalía señala “El ACTOR simula ahorcarse” a lo que Doña Luisa dice: “Muchacho, ¡por Dios!, con la muerte no se juega, no la cite ni en farsa, porque se vuelve tragedia”. Luego irrumpe un párrafo que señala: “Aparece el ahorcado feliz, dichoso en el morir. Primera imagen. / Luego un pájaro atraviesa el paisaje; libre vuela en el horizonte. Segunda imagen. / Luego el crédito dicho por una rubia iridiscente: «compre cintas La Ilusión...harán morir de un vuelo»” (Donde Doña Luisa, 150). Esta falta de linealidad y superposición de imágenes, es muy característica del canon de la sinrazón y busca proyectar sobre las tablas un ambiente de confusión.

Si consideramos la cantidad de referentes que utiliza –literarios, dramáticos y culturales–, sin saturar el argumento y que pone en sintonía con el estado de las cosas en Colombia así como las discusiones respecto del quehacer teatral en la época, el despliegue fracturado de la obra es una estrategia arriesgada: si no se desarrolla con la debida precisión, bien podría resultar vacía, indescifrable, *meaningless*. La complejidad de la puesta en escena no es casual, sino meticulosamente organizada y dispuesta para expresar la diversidad de conflictos por los que atraviesa la sociedad colombiana, tales como la construcción de un teatro colombiano, pero además, la (re)construcción de la identidad colombiana. Esto, en relación con lo que plantea Lucía Garavito, cuando establece que “Colombian collective memory has engaged in a dialogue with its violent history. This is a promising step toward a healed sociopolitical body” (189). Es decir, establecer diálogos respecto del período de violencia y sus consecuencias con el presente, marcado por los desgarros y las rupturas que dejó, es fundamental para el proceso de reparación simbólica que necesita suceder respecto de episodios traumáticos a nivel cultural y nacional. Freidel, aunque desconocía la investigación de Garavito, continúa la misma línea reflexiva, considerando urgente, vital, la construcción de una dramaturgia que retome todos los elementos suficientes, siquiera necesarios, para abordar la experiencia que está afrontando la población.

En ese sentido, desde el título surge la pregunta, ¿quiénes son las ratas retóricas? Proponemos que la respuesta está en todos aquellos grupos y/o movimientos teatrales que no son capaces de construir un teatro propiamente colombiano, y que por tanto, tampoco son capaces de responder a las necesidades culturales y sociales que presenta el país, tal como la construcción de su voz y la reparación simbólica del trauma cultural y nacional. Considerando la capacidad de influencia que

posee el teatro sobre la cultura y el tejido social en el país, Freidel desde esta obra ironiza sobre la utilidad de la discusión: “¿clásico sí o clásico no?”. En propiedad, sí o no, no es lo relevante, sino más bien, ¿qué es el teatro colombiano? Y la respuesta a ello, concluimos, no puede surgir desde la explotación de productos foráneos, pero tampoco de las producciones nacionales que no son capaces de exponer los diferentes factores presentes en Colombia. Así, entonces, sostenemos que las ‘ratas retóricas’ alude a sus colegas, hombres del teatro, porque no logran una representación efectiva y óptima, sino que terminan generando piezas que se limitan a resonar de forma artificiosa y rebuscada.

Sin embargo, como mencionamos, la crítica no radica solamente hacia aquellos grupos de teatro que retoman constantemente obras foráneas de carácter canónica, sino también a quienes se inclinaron por concederle una importancia superior a la imagen, o al denominado ‘lenguaje no verbal’ (dícese de la expresión corporal, manejo de utilería, gritos, desplazamientos, sonido) que enfatizó la tendencia hacia la concienciación del actor. Esto, por cuanto implicó la pérdida o ausencia significativa de textos dramáticos –construcciones discursivas– que interpretaran cabalmente las inquietudes contemporáneas de los grupos. Lo último es importantísimo, entendiendo que la poética de Freidel, así como el proyecto teatral que propone, se basa en la articulación de los elementos que conjuga en la escena a través del texto dramático, por ello, la crítica también apunta a la tendencia en la que predominan los aspectos espectaculares, en evidente detrimento del componente dramático.

En el cuadro inicial, titulado “Dónde Doña Luisa”, el personaje de Doña Luisa les reclama al grupo de actores las deudas que tienen con ella, señalando: “Ajá, sigan haciendo pantomima y pendejadas, plata es lo que tienen que hacer; los sueños, sueños son.” (148 – 9). Evidentemente se expresa la dicotomía artes/dinero, sin embargo, considerando que utiliza una alusión directa de *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca –obra en la que se cuestiona el sentido de la vida mientras el personaje se encuentra en cautiverio–, el guiño en esta alusión conserva la idea de ‘sentido’, pero ahora puesto desde la ‘utilidad’. En esa línea, desde este inicio reconviene a este grupos de actores – hasta ahora no identificados, ni personalizados, sin nombres siquiera– por la inutilidad de su actividad, por el sinsentido de su oficio, porque no hay una conexión entre ella, Doña Luisa y la representación que están montando. Así, desde ese momento configura al grupo de actores como las corrientes teatrales a las que Freidel está interpelando y criticando.

Al mismo tiempo, observamos cómo Doña Lucía representa la ciudadana y el ciudadano promedio de Colombia, trabajando y no conectado con las representaciones, aun cuando éstas podrían estar diciéndoles algo. En respuesta a esa acusación, el actor responde con un refrán popular, “no por mucho madrugar, amanece más temprano” (149), cerrando el tema y respondiendo con otra idea de

‘inutilidad’, ¿qué sentido tendría trabajar, si el estado de las cosas se mantiene? Ahí surge una ironía sutil, respecto a cómo estos grupos de teatro que representan los clásicos y/o retoman los clásicos se limitan a montar obras sin intentar ni pretender construir un teatro colombiano.

Inmediatamente, el mismo personaje le reclama a la actriz: “Cierra ese libro Ofelia, que de ahí no se te escapa”, luego agrega: “No de tortura es la búsqueda/ ni un personaje un dolor./ Ha de ofrecerte un placer/ Ofelia con sus desdichas,/ pues mi carísima dama/ de gracia el teatro versa/ la escena es sólo ficción.” (Donde Doña Lucía, 149). Nos enfocamos en la última línea, puesto que luego agregará “...la realidad tiene nombre de escenografía...” (Donde Doña Lucía, 149). Ambas líneas establecen una relación entre la realidad y la ficción, sin embargo, de forma contradictoria, porque, mientras en la primera se establece una relación de diferencia entre el teatro y su unidad mínima con la realidad, en la segunda hay una relación de copresencia entre la realidad y la escenografía, debido a la fórmula: “tiene nombre de”. Aquella afirmación, por lo bajo, es curiosa. No es una relación directa, no señala que la realidad inspira la escena o que la escena se nutre de la realidad. Más bien, es una alusión de una a la otra, la realidad estaría aludiendo a la escena, siendo un intertexto de aquella.

En el segundo cuadro, titulado “El Mercado”, se nos presenta cómo el grupo de teatro ensaya para presentar una adaptación de *Hamlet*, imaginando la perspectiva de la población ante la crisis que enfrentaría la corona de Dinamarca. En este y en el siguiente cuadro, “Los actores discuten”, se establece una reflexión metateatral a través del recurso *play within the play* de tipo *inset type*, en donde los actores discuten la efectividad de la obra que están preparando.

Nuevamente se enfrentan las posiciones en torno a la pregunta: clásicos sí o clásicos no. Jorge comienza diciendo: “No quiero hacer esta obra...no quiero este personaje, no lo encuentro, no puedo con los clásicos, no los siento en mí” (157). A partir de este momento, él representará la posición que reniega de las obras clásicas que, al ser foráneas, no logran representar las experiencias propias que los actores enfrentan. Por su parte, Brígida, Gustavo, Walter y Brumilda desestimarán sus objeciones y defenderán los clásicos. Brígida señala: “Cómo discutir de un clásico como Hamlet? Para mí es el resumen de la belleza, es la síntesis de... ¡Dios!, es una síntesis”. En la misma línea, Gustavo agrega: “Los clásicos son la síntesis de la violencia, de la venganza, de la crueldad, de la belleza, del crimen, de la pasión, del poder, de la locura, del temor, del desamor, del suicidio”. En definitiva, ambos personajes sostienen la idea de que los clásicos, a propósito de *Hamlet*, contienen la esencia condensada de las cosas. Así refuerza con la afirmación de Walter: “¿Sabes que es Shakespeare, Jorge? Es una palabra que vuela hasta el paroxismo, donde la contemplación luego de ensimismarse

reflexiona y todo se transforma en un sinfín de maravillas y eternas lágrimas. No entiendo, deberías salirte del grupo” (158). Es clara la ironía al elevar a lo sublime al dramaturgo renacentista, en un discurso lleno de lugares comunes.

Jorge, por su parte, insiste con su punto: “Quiero otro montaje. Otra cosa que hable de ahora. De que Héctor está desaparecido... ¿Por qué está detenido?! Descubrir verdades... Los clásicos se enredan en palabras de otros tiempos... Necesitamos un lenguaje rápido.” (158). A lo que Brumilda le responde: “¡Ay! No puedo más con este insulso patán y oportunista. Se va a aprovechar de la desaparición de Héctor para ocultar sus propias debilidades y no continuar con el montaje”. La discusión está en un punto muerto, Jorge exige un nuevo montaje para abordar la experiencia inmediata con urgencia, en sintonía con la creación colectiva, mientras que Brígida, Gustavo y Walter defienden la representación del clásico shakespeariano, mientras que Brumilda desestima las razones de Jorge, cuestionando su capacidades como actor para llevar a cabo el montaje.

Alirio es interpelado, y señala: “¿Me pongo a gritar como todos o qué? Si me callo es porque quiero solamente trabajar y esto me aburre hasta el extremo. Qué discusión tan pestilente e insípida. Adiós. Si el trabajo sigue, me llaman” (158). Consideramos que este personaje interpreta en parte la idea que propone Freidel con la obra: la discusión en la que se entrampan las compañías teatrales es estéril, ninguna de las dos tendencias logra proponer un proyecto de teatro colombiano, ni siquiera ensaya un modelo. Así, el cuadro “Los actores discuten” nos muestra en escena a las ratas retóricas del teatro colombiano, las figuras mediocres y parlanchinas que discuten y desechan sin lograr llevar a cabo un proyecto o, en este caso, un montaje.

En definitiva, José Manuel Freidel no adhiere a ninguna posición en la discusión que estaba teniendo lugar en su época, puesto que la consideraba infructífera, ya que ninguna de las dos tendencias ofrece un proyecto de teatro propiamente colombiano ni logra dialogar con las experiencias que enfrenta la población. Todo lo contrario, se ensimisman en una discusión que solo genera la clausura del teatro a un grupo de personas capaz de llevar seguimiento a las discusiones en escena. En ese sentido, critica la radicalización temática del teatro frente a la explícita aversión hacia los clásicos por un lado, mientras se enfatiza en los aspectos no verbales del teatro por el otro, afectando profundamente la dramaturgia, limitándola a una ejecución retórica, estéril y declamatoria.

En su visión, consideraba que el teatro estaba en un nivel muy experimental y en proceso de formación, en perspectiva a desarrollar un espacio nuevo:

estas formas nuevas, estos signos que tienen que aparecer, aflorar y recoger nuestra costumbre, nuestra forma de ser, nuestras raíces, nuestras identidades, para que, primero que todo, se particularice, nos identifique, nos aliene como forma y pueda ser un nivel muy colombiano y muy exacto, muy latino, muy nuestro”²¹.

Destaca entonces el proceso de construcción del teatro, pero además las posibilidades que se ofrecen para realizar la empresa, considerando fundamental ejercicios como “recoger nuestra costumbre, nuestra forma de ser, nuestras raíces, nuestras identidades” para lograrlo. Por ello, luego juzga con dureza el desempeño de algunos proyectos presentados en el II Festival de Teatro de Bogotá, sobre el que comenta:

Pues, en este festival, como cualquier encuentro de diversidad de trabajos de cosas muy buenas, cosas muy malas, cosas absolutamente estúpidas y cosas mediocres. Yo pienso que el nivel del teatro y de la danza en el país está absolutamente óptimo, no es que compita, sino que se iguala, y el que exactamente es bueno acá en Colombia es absolutamente doblemente bueno en otros lugares del mundo, y el que es malo en Europa, acá es doblemente peor, entonces yo pienso que las muestras y las capacidades, las condiciones, las formas de hacer las cosas están absolutamente equilibradas.²²

Finalmente, desde la óptica de Freidel y, considerando los juicios que realiza respecto de las condiciones materiales y la potencia del teatro colombiano, éste se encuentra en proceso de formación y definición, por lo que las corrientes teatrales tienen el deber de responder a aquel proceso de construcción y a las oportunidades que ofrece el contexto cultural. La crítica radica ahí, en la inutilidad de las discusiones estériles que no ofrecen siquiera un proyecto que logra representar la experiencia colombiana, no dialoga con el trauma cultural y nacional, se limita a aludirlo, señalarlo, citarlo, volviéndose radicalmente panfletario y vacío de cohesión.

²¹ “Última entrevista al dramaturgo y director de teatro José Manuel Freidel”. *Memoria Freidel*.

<https://youtu.be/OYRELY7qyAQ>

²² Ídem.

I. Conclusiones.

En *Hamlet* (1609), William Shakespeare nos ofrece una tragedia considerada desde entonces como paradigmática, tanto por su motivo como por la reflexión metadramática y metateatral que ofrece. A propósito del montaje de la obra “La Ratonera” (3.1), Hamlet ejerce el papel de dramaturgo, escribe el guión, repara en la interpretación de los actores durante los ensayos (2.2) e incluso, durante la representación ante el Rey, realiza comentarios acerca de la obra (3.2), colocándose en una posición de superioridad ante los espectadores en la ficción. A partir del ejercicio teatral explícito que nos ofrece la exposición de “La Ratonera” se reflexiona sobre la naturaleza del teatro y del drama, en torno a un problema coyuntural: toda acción, y por extensión toda actuación, es simulación. Hamlet (y los espectadores) a lo largo de la obra van constatando que toda acción es una representación, por ello, conjetura sobre su utilidad, cuando todo termina irremediablemente en la muerte.

José Manuel Freidel toma la obra shakespeariana y la utiliza como referente paradigmático de las obras clásicas en *Hamlet en este país de las ratas retóricas*. No se detiene en el argumento o el contenido de las reflexiones que el dramaturgo renacentista precisa con mucha habilidad, sino que pretende poner en escena una ironía que refleje la discusión de los movimientos teatrales de su época, una ironía sutil como lo caracteriza, pero además cruel. Juzga con dureza a quienes están enfrascados en una discusión estéril respecto de los clásicos y su rol en medio de la construcción de un teatro propiamente colombiano. Para ello, no sólo se sirve de *Hamlet*, sino que también de diferentes referentes culturales de carácter “clásico” en la literatura y el teatro, así como también de refranes populares.

La crítica tiene menos que ver con la obra *Hamlet*, y más con la idea de *Hamlet* como objeto cultural clásico, y la discusión en la que se entrampó el teatro de la época. Discusión estéril y profundamente improductiva, que como vimos, no permite la construcción de un proyecto sólido que hable de la realidad colombiana y a esa misma realidad. Por el contrario, para el autor, el teatro colombiano debía dialogar con el trauma cultural y nacional, establecer una relación y una sintonía entre el montaje y el estado de las cosas en el país. No necesariamente llevar la realidad a la escena, sino exponer en el escenario la experiencia que estaba atravesando la población; allí estaba lo propiamente colombiano y nacional, no solo en la imagen y la estimulación de los otros sentidos en un espectáculo, sino en retomar las costumbres, volver a las raíces y encontrarse con la marca de la violencia que permanece, reconocer las heridas y seguir a partir de allí.

II. Bibliografía.

Fuentes Bibliográficas

Shakespeare, William. *Hamlet, el Príncipe de Dinamarca*. introd. Sinfield, Alan. trad. Segovia, Tomás, (edición bilingüe), Penguin Clásicos, 2020, Santiago.

Freidel, José Manuel. “Hamlet en este país de ratas retóricas”. *Bordeando a Shakespeare*. Antología. Ed. Alfredo Michel, Paso de Gato, 2012, México.

Marco Teórico

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. trad. Cecilia Fernández Prieto, Taurus, 1989, Madrid.

Quintana, Francisco. “Intertextualidad genética y lectura palimpsestica”. N°15, pp. 169 – 182, *Castilla: Estudios de literatura*, 1990. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136146.pdf>

Referencias críticas

Shakespeare

Cohen, Adam M. “Hamlet as Emblem: The ars Memoria and the culture of the play”. Vol. 3, No. 1, pp. 77 - 112, *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Spring/Summer, 2003. <https://www.jstor.org/stable/27793757>

Cohen, Brent M. “What is it Would see?: Hamlet and the Conscience of the Theatre”. Vol. 44, No. 2, pp. 222 - 247, *ELH*, Summer, 1977. <https://www.jstor.org/stable/2872666>

Freiman, Gwenne. “Hamlet as Theatre and as a Play”. Vol. 29, No. 4, pp. 377 - 383, *American Imago*, Winter, 1972. <https://www.jstor.org/stable/26302713>

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Associated University Presse, Inc., 1986, United States of America.

Kermode, Frank. *El tiempo de Shakespeare*. trad. Juan Manuel Ibeas, Debate, 2005, España.

Kiernan, Pauline. “Chapter 5: O'er-wrested seeming?: dramatic illusion and the repudiation of mimesis. «Love's Labour's Lost», «A Midsummer Night's Dream» and «Hamlet»”. *Shakespeare's Theory of Drama*. Cambridge University Press, 1998.

Pérez Vera, Jaime. *Los roles del «Teatro del Mundo» y del «Mundo del Teatro»: Estudio de la reflexividad en el drama de William Shakespeare*. Prof. Carolina Brncić. Tesis para optar al grado de magíster en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2019, Santiago.

Wilshire, Bruce. “On getting in touch with Hamlet: Theatre as Metaphor”. Vol. 85, No. 2, pp. 233 - 245, *Soundings: An interdisciplinary Journal*, Summer, 1989. <https://www.jstor.org/stable/41178213>

Woods, Gillian. "Hamlet: the play within the play". *British Library, Discovering Literature: Shakespeare & Renaissance*, 15 Mar 2016. <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/hamlet-the-play-within-the-play>

José Manuel Freidel

Borrás, Xavier. "Notas para una aproximación histórica al teatro colombiano". *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, pp. 245-256, 2009.

Escobar Calle, Miguel. *Teatro. José Manuel Freidel*. Secretaria de Educación y Cultura, Dirección de Extensión Cultural, Ediciones Autores Antioqueños, vol. 83, 1993.

Garavito, Lucia. "Colombian theater: staging the sociopolitical body". *A History of Colombian Literature*. Cambridge University Press, 2016.

González Cajiao, Fernando. *Teatro colombiano contemporáneo: antología*. Centro de Documentación Teatral, 1992.

Navajas Cortes, Esteban. *Teatro colombiano contemporáneo*. 1a ed., Tres Culturas Editores, 1985.

Noguera, Lía. "Entre la civilización y la barbarie: cruces y desplazamientos geográficos y culturales en el teatro colombiano (1960-1990)". *Telondefondo, revista de teoría y crítica teatral*, No. 21, pp. 33 - 47, 2015. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/1470>

Parras Rojas, Hernando. *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura República de Colombia, Impresol Ediciones, 2012.